Rollo May

Yaratma Cesareti





metis

Yaratma Cesareti

Rollo May

Metis Yayıncılık (2007)

Derecelendirme: ★★★★☆

Etiketler: Felsefe

YARATMA CESARETİ, Amerikan psikolojisi ve varoluşçu psikoterapinin önde gelen ismi Rollo May'in en temel yapıtlarından biri. May, psikoloji, psikoterapi, felsefe ve sanatla yakın ilişkisinden ötürü, yaratıcılık konusunu ilginç bir perspektiften inceliyor. Tüm varoluşçular gibi o da kaygı olgusuna büyük önem vererek, değişimin kaygının içine gömülerek varılacak bir yaratıcılık düzeyinde gerçekleşeceğini vurguluyor. Geçiş dönemi psikolojisinin tüm olumsuzluğunu, yaratıcılığın zorunluluğu adına kutlayan May, "yeni olan"ın her yerde fışkırdığı bir dünyada, insanın bilindışı kaynaklara güvenmesi gerektiğini savunuyor. Bunun için de yeni bir cesaret biçiminin bireyde yaratılmasına önemli katkılarda bulunuyor. Bu kitabın, kişiye kendi kaynaklarından yararlanmakta ve günümüzdeki ahlaksal çözülmenin çöküntüsü altında kalmadan yeni bir yaşam kurmakta düşünsel destek sağlayacağına inanıyoruz.

Metis Yayınları

İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul Tel: 212 2454696
Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

Yaratma Cesareti

İngilizce Basımı: *The Courage to Create*

İlk Basım: Mayıs 1987
On Birinci Basım: Kasım 2008
Yayıma Hazırlayan: Müge Gürsoy Sökmen
Kapak Deseni: Selçuk Demirel
Kapak Tasarımı: Semih Sökmen
Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
ISBN-13: 9789753421904

Rollo May

Yaratma Cesareti

Çeviren ve Sunuş:

Alper Oysal

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ (1988) ALPER OYSAL 07

ÖNSÖZ 35

YARATMA CESARETİ 39

YARATICILIĞIN DOĞASI 61

YARATICILIK VE BİLİNÇDIŞI 77

YARATICILIK VE KARŞILAŞMA 95

DELFI KÂHİNİ: BİR TERAPİST 110

YARATICILIĞIN SINIRLARI ÜZERİNE 125

BİÇİM TUTKUSU 135

NOTLAR 145

İKİNCİ BASIMA SUNUŞ

“Felsefe somut gerçeklikten yola çıkmalı ve sonra tekrar somut gerçekliğe dönmelidir. Felsefenin hareket noktası öyle bir nokta olmalıdır ki, kişi bu noktadan başka bir noktadan başlayamasın. Başka hiçbir şeyden değil de yalnız ondan başlamamızı zorunlu kılan, kendini kayıtsız şartsız üstümüze dayatan bu nokta, acıdır. Acı, ondan yola çıkmamızı gerektiren somut noktadır. Ve, acının karşısında aradığımız da mutluluktan başka bir şey değildir. Tüm düşünce, acı ve mutluluğun somut kutupları arasında kuşatılmıştır.” – Rene Le Senne, *“La decouverte de dieu”*

I

Bu kitap kendini iki önemli kavramla tanıtıyor: Yaratıcılık ve cesaret. Kitabı bulunduğu rafta keşfettiğim sırada tam da benim kafamı kurcalayan iki önemli kavramdı bunlar. Ruhsal daralımlarımdan, yalnızlığımdan sağdığım problemlerin ağına bu iki etkileyici kavram takılmıştı o sıralar. Kitabı okumak cesaret değil de, daha çok bir güven duygusuyla doldurdu beni. Yayıncıma başvurup "niye" bu kitap olduğunu tartıştım. Onlar da yeniye kucak açan, denemeci insanlar oldukları için bu kitabı çevirip yayımlamaya karar verdik.

Kitabın yazarını daha önce duymamıştım. Yavaş yavaş diğer kitaplarını da edindim. Çok ilginç konular üzerine yazmıştı. May, adı belki de Türkiye'de pek işitilmemiş olmasına karşın, Amerikan psikolojisinde önemli bir isim. Varoluşçu psikolojide adı Sartre ile beraber geçerken, varoluşçu psikoterapinin en önde gelen temsilcisi sayılıyor. Spiegelberg May'i Amerika'da varoluşçu fenomenolojideki en önemli isimler arasına alıyor. May'in ünü yazdıkları kadar, Amerika'da fenomenolojik psikolojiye hem yaratıcılık, hem de eleştirellik açısından sağlam bir zemin hazırlamasından da geliyor.

May, gençliğinin başlarında Avrupa'da ressamlık yapmış, bundan sonra da sanatsal yaratıcılık en önemli ilgi alanlarından birini oluşturmuş. Yirmisindeyken Alfred Adler'le çalışmış. Adler'in "aşağılık kuramı"ndaki kaygı kuramını aşırı basitleştirilmiş ve genel bulmuş. Sonra May'in yaşantısında önemli bir karşılaşma oluyor. 1933 yılında Almanya'dan kaçan iki önemli Alman'la karşılaşıyor: Kurt Goldstein ve Paul Tillich. Kurt Goldstein'ın organizma kuramı, kişinin kendini gerçekleştirmesi düşüncesi ve kaygının, organizmanın kendini yıkıma götürecek olan bir duruma karşı gösterdiği tepki olduğu yolundaki görüşü May'i etkiliyor. Derslerini hiç sektirmeden izlediği Tillich ise varoluşçu düşünceyle ve Heidegger'le, Kierkegaard'la aşinalığını sağlıyor.

Otuzlarda üniversitelerde danışmanlık yapan May bu sıralarda Danışmanlık Sanatı adlı kitabını yazıyor. Psikoterapiyle uğraşanlar "nevrozu sevenler" ve "nevrozu sevmeyenler" diye sınıflandırılabilirse, May ilk gruba girerdi herhalde. Ona göre nevroz, taşıdığı geometrik ilerleme boyutundan ötürü insan soyuna verilmiş iyi-belalardan, olumlu-lanetlerden biri. Bu konuya, yani nevroza, yani acı çekmeye yaklaşımlar arasında iki önemli ayrım var: 1) acı, varolan düzenin, yaşamın sürdürülmesine engeldir ve ortadan kaldırılması gerekir; 2) acının varlığı varolan yapının aksadığını gösterir ve üzerine gidildiği takdirde, yeni bir düzenin, yaşamın yaratılmasına giden yolun başlangıcıdır. Bu yüzden acı olgusu ve böylece dünyada kötünün varlığı iki boyutta belirir: 1) içkinlik ve 2) aşkınlık. Acının ve kötünün varlığı, süregidene düşürülen bir şüphe, bir tehdittir ve bu varlığın, çevresinin kuşatılarak yaşamdan soyutlanması, bulaşmasının, yayılmasının önlenmesi ve etrafına çekilen set

içinde bertaraf edilmesi gereklidir. Aşkın boyutta ise bu varlık, yeni bir sürecin başlaması, yeni bir düzenin yaratılması için büyütülür, büyüdükçe bilincin içine işlemesi, anlaşılması ve yeni eylem yollarının bulunması kolaylaşır. Modern çağda (Batı'da) genel bir hastalık miti üretildikten sonra, bu hastalıkla (acıyla, kötüyle) uğraşma sorumluluğu belki de modern toplumun en önemli icatlarından biri olan yeni bir uzman-meslek grubuna verildi: Psikolojik bilginin uygulayıcılarına, psikanalist, psikoterapist ve psikiyatristlere. Psikoterapistin (Batı'daki) konumuna biraz aydınlık getirmek için Helen Merrell Lynd'in Utanç'ından alıntı yaparsam:

"Hiçbir meslek psikanalizin üstlendiği sorumlulukla mukayese edilebilecek bir konumda bulunmamıştır. Psikanalist cerrahla mukayese edilmiştir. Oysaki hastayla girdiği yakın ilişki ve ona sağladığı koltuklamadan, güvenden ötürü, sağaltımın içine analistin kendi karakteriyle, kişisel değerleri öylesine karışır ki, bu mukayese bulanıklaşır. Rahiple mukayese edilmiştir. Oysa rahip kendi varsayımlarından ötürü, analistin yıllarca uzayabilecek derinlik almasını gerçekleştiremez, üstelik psikanalize başvuranların pek çoğu Tanrı'nın sesiyle konuşacaklarına Bilim'in sesiyle konuşmayı tercih ediyorlar. Şahsın kendisinden gelmeyen bir yetkiyle, böylesi bir yakınlığın karışımı daha önce karşılaşılmamış bir şey. Bu durum analiste olağanüstü bir güç verir. Analiste gelen kişiler kırılgandırlar, analiz de en azından başlangıç safhasında bu kırılganlığı artırmaya doğru gelişir. Gerek kullandıkları yöntemler, gerekse de bizzat terapinin içeriğinden ötürü, mesleki ilişki ağında, insanlar üzerinde böylesine bir güç kullanan kimse yoktur -rahipler ve bir takım 'ruh sağaltımcıları' dışında...

Analitik tedavinin özü, yani kişinin kendini açması iki durumda olası görünüyor: İlişkinin karşılıklılığı ve bu karşılıklılık içinde açılmanın sevgi ve güven içermesi; açılınan kişinin Tanrı ya da yüksek bir gücün vekili konumunda olması. Analist ise bu konumların hiçbirinde değildir, o ancak bir o ayağının, bir bu ayağının üstüne basabilir; benim görüşüme göre bu problemin tüm karmaşasıyla yüzyüze gelen ancak birkaç analist var."

May'in, ilk kitabından itibaren, Tillich'in etkisiyle özgürleştirici tanrıbilimsel bir yaklaşım içinde olduğu görülür. Lynd'in vurguladığı bu özel insan ilişkisinin (bir insanın diğerinin acılarıyla ilgilenmesi) May üzerinde de derin etki yarattığı hissedilir. İçinde yaşadığı toplumun ürettiği acıyla yüzleşmek heyecan verici gelir ona. Fakat ilgilendiği problemler fazla gelişmemiş, kronikleşmemiş problemlerdir. Bu yüzden henüz psikoterapinin derinliklerine girmez ve konumu danışmanlık boyutundadır. Acının tüm yapıya nüfuz ettirilmesi, genişletilmesiyle bilincin daha derin ve yaratıcı boyutlarına varılmasından konu dışı olarak bahseder. Böyle bir yaklaşımın nasıl bir deneyimi gerektirdiğini anlatır ve üniversite danışmanlığının böyle bir olasılığa soyunamayacağını söyler. May düzenin atadığı bir meslek görevlisi, hizmetli olma konumunu aşar, psikoterapistin kimliğini sorgular. Onun için varoluşun, toplumun, insanın derinine giden bir yoldur yardım felsefesi; acıyla-uğraşma mesleğine atanmış kişinin, felsefenin de ilk durağında olduğunu hissettirir, dile getirir. Bu kitapta da görüleceği üzere May, hep "biz", "bizim", "ben", "sen", "sizin", vs. gibi kişi zamirleriyle doldurur cümlelerini; kitap derin düşünceyle işlenmiş samimi bir

mektup havasını taşır.

Terapist konumundaki kişi, tümüyle terapist bireye özgü, sevgi ve güven yaratabilme özelliğinin yanı sıra, Tanrı eşidi bir güç kaynağının vekili olmakta kime bağlanacaktır? Toplum, varlığı yaratan Tanrı'nın yetkisini azalttıktan beri, her şeye gücü yeten bir Bilim miti üretti. Bu Bilim'in psikoloji dalı da, insanı psikolojik düzeye indirgedikten sonra, aynı Bilim'e inanan insanın rızasıyla, ona yaşamı için temel doğruları verdiğini iddia ediyor.

Böyle bir bilimin doktorlarından biri, Nietzsche'yi uzun süre sinir hastası olarak tedavi ettikten sonra, "Hayır," demiş, "Bozukluk sizin sinirlerinizde değil, sinirli olan benim yalnızca." Bir diğer psikiyatrist ise birçok hastanın, tıpla ilgilenenlere, aslında rahibe götürülecek problemlerle geldiklerinden yakınıyor. Frankl ise bu konuda, "Hastalar bize durmadan yaşamlarının anlamı sorusuyla geliyorlar. Biz doktorların görevi tıbba felsefe taşıma değil, ama felsefi sorunları bize getirenler hastaların kendileri. Böyle sorunlarla karşılaşan doktor bugün tek başına köşeye sıkışıyor. Oysaki, tıp, özellikle de psikiyatri, yeni bir alana kaymak zorunda. İsteyen doktor kendine kolay çıkış yolları bulabilir. Mesela psikolojiye sığınmayı tercih ederek, varoluşu içinde, anlam peşinde tinsel bir bunalıma düşen kişinin, patolojik bir semptomu dışavurduğunu söyleyebilir," diyor.

Psikoloji disiplininin içinden bir grup, psikolojinin (ve psikoterapinin) aşkın yanının, bilimsel doktrinlerin içinden çıkarılamayacağını gördü. Bu doktrinler kendilerini aşan varoluş problemleriyle karşılaştıkları zaman, kendilerini ideolojilere dönüştürüyorlardı. Sonuçta terapistin "baba" kimliğinde, kendini

merkezde tutarak tedaviyi mükemmel kuramına göre yürüttüğü bir seans ortaya çıkıyordu. Bu kişiler çözüm için 20. yüzyılda büyük bir zenginlikle ortaya çıkan iki aşkın kaynağa başvurdular: Felsefe ve sanata.

Friedman İnsanı Aydınlatan ve Karartan Çağdaş Psikoloji adlı kitabında May'in şu sözünü anasöz olarak kullanır: "Gelecek yıllarda kültürümüzün psikoloji ve psikanalize yaklaşımlarındaki kritik savaşlar, insanın imgesi alanında verilecek." Yaratma Cesareti'nde de May ele aldığı konunun bilim tarafından ne kadar yanlış anlaşıldığını, ya da hiç anlaşılmadığını vurguluyor. Bu vurgular özellikle, insanın bir doğası olmadığı, insanda bir özne-nesne ikililiğinin yapay olduğu ve insandaki duygulanımlara (emotion) yeterince önem verilmediği üzerinde toplanıyor.

May'in ilk önemli eseri Kaygının Anlamı, veremden öleyazdığının sonrasında yazılmış. May bu kitapta, kaygıyı çağın sorunu ve nevrozun en temel semptomu olarak ele alır. Kaygı sorununun yaşanışını Spinoza'dan, Pascal'a ve Kierkegaard'a kadar inceler. Bu kitapta da Tillich'in etkileri barizdir; Heidegger'den bahsederse de ancak Tillich'in perspektifinden yaklaşır. Varoluşçu hareketten bahsederken onunla özdeşleştiği izlenimini vermez henüz. Freud ve Kierkegaard'dan kaygı olgusunu en derinlemesine anlamış kişiler olarak söz eder. Kaygıyla yüzleşmek sorusu, kaygıyla yakından ilişkili olan, kişiliğin gelişimi sorusuna götürülür.

İlk bağımsız mesajını getirdiği kitabı olan İnsanın Kendini Arayışı, May'in kitabın başlığı olan soruna ilk varoluşçu yaklaşımını da içerir. Bu arayışın hareket noktası, insanlık

durumumuzdur. Bu durum yalnızlık ve kaygı dışında beş yitirişle dile gelir. Bu yitirişlerin en anlamlıları, toplumdaki değer merkezinin, benlik duygusunun ve trajedi duygusunun yitirilişidir. May'in getirdiği çözüm ise; İnsan'ın yaratıcı bir süreç içinde kendisinin bilincine vararak benliğini tekrar bulmasıdır.

May, 1950'lerde, Avrupa'da yeni gelişen varoluşçu psikoloji ve felsefeyle ilişkiye giriyor. Bunun sonucunda 1958'de Varoluş ortaya çıkıyor. Ernest Angel ve Henri Ellenberger'le birlikte yazıp derlediği bu kitap Amerika'da yeni bir fenomenoloji ve varoluşçu dalgaya çığır açıyor. Sonuç, birçok varoluşçu dergi, topluluk ve toplantı. Rollo May'in bundan sonra çıkan kitapları: Psikoloji ve İnsan İkilemi, Sevgi ve İstem, Özgürlük ve Kader.

Rollo May'e göre varoluşçu psikoterapi, İnsan, nevroz, sağlık ve İnsan'ın yapacakları üzerine yeterli cevaplar bulunamazken duyulan "ontolojik bir açlık"tan doğdu geldi. Varoluşçu psikoterapi, insan üzerinde çalışırken, onu parçalara bölmeyen ve insanlığını bozmayan bir bilimin olanaklılığı varsayımına dayanmaktadır. Teknik kullanmaktan hoşlanmayan varoluşçu terapistler "hastadan hastaya ve tedavinin her safhasında değişebilecek" bir tavır izlerler. Rollo May'e göre, varoluşçu analizin temsilcileri, Batı kültüründe insanı anlamaya en büyük engellerden biri olarak teknik üzerine getirilen aşırı vurguyu görüyorlar. Bu aşırı vurgu, insanı hesap edilebilecek, yönetilecek, "analiz edilecek" bir nesne olarak görme ile yan yana gidiyor. Batılı düşünce, anlamanın teknikten sonra geldiğini düşünür; buna göre doğru teknik bulunursa hastanın gizi çözülecektir. Varoluşçu yaklaşım bu eğilimin tam tersini tutar: teknik, anlamadan sonra gelir. Tekniğin işe yararlığı ancak anlamanın kalitesinin

yüksekliğiyle söz konusudur. Olgular tek tek alındığında varoluşçu bir terapist belli bir rüyanın, bir mizaç patlamasının yorumunda, klasik bir psikanalistin söyleyeceklerinden farklı bir şey söylemeyebilir. Önemli fark varoluşçu terapinin söyleminin apayrı olmasındadır: varoluşçu terapi, bu rüyanın bu hastanın kendi dünyasındaki varoluşuna ne şekilde ışık tuttuğuna, o anda nerede bulunduğuna, neye doğru hareket ettiğine, rüyanın içinde belli bir karara doğru nasıl bir gizil yönlenme olduğuna yoğunlaşacaktır. Varoluşçu psikoterapistler özellikle hastanın söyleminde ortaya çıkan karar ve istem unsurlarıyla ilgilenir. "Hasta 'belki yapabilirim', veya 'bunu belki de yapabilirdim' dediğinde, onu duyduğumu ona muhakkak gösteririm." Varoluşçu terapistlerin ayırdedici özelliklerinden biri de gelecek üzerinde önemle durmalarıdır. Zamanı psikolojik görüntünün merkezine oturttuktan sonra, geleceğin, şimdi ve geçmişin tersine insanlar için baskın zaman modeli olduğunu savlarlar. Bu savın anlamı geçmişi ve şimdiyi silmek değildir, geçmişi bilebilmenin yolu yaşayan bir insanı, şu özel an içinde, bir geleceğe doğru kendini tasarlayışı içinde görebilmektir. Kişilik, ancak geleceğe ilerleyen izin üzerinde görülebilirse anlaşılabilir; bir insan kendini, ancak bir şekilde geleceğe doğru uzatabildiğinde anlayabilir. Eugen Minkowski'ye göre, geleceği kavrayamamak ve gelecekte yaşayamamak, psikolojik sağlıksızlığın birçok biçiminin ve depresyonların ana koşuludur. Bu söylendiğinde, kişinin daimi bir oluşma süreci olduğu, varoluşunun hep geleceğe taştığı, gelecekten fışkırdığı söylenmiş oluyor. Geçmiş anıların ardarda toplanıp birleştirilmeye kalkılması birçok terapisti çıkmaza sokar, çünkü bu anıların hatırlanabilmesi hastanın kendini geleceğe doğru yönlendirebilme yetisinin gelişmesine bağlıdır. Hasta kendisi için en önem taşıyan ve anlam odağı olan geçmiş deneyimlerini ancak

bu anıların temelinde geleceğe doğru bir yönelim yaratabildiğinde hatırlamaya ve tekrar-yaşamaya izin verebilecektir. Bu açıdan bakıldığında, geçmişin hatırlanması geleceğe ilişkin kararlarımıza bağlıdır. Anılar konusunda söylenen, kavrama ve bilgi konusunda da söylenebilir: karar, bilgi ve kavramadan önce gelir. Bir kavrama öyle kendi kendine fırlayıp gelmez, ancak hasta bu kavrama ile bir dünyada yaşamak için gerekli kararları verdiğinde ortaya çıkar. Ancak kararları verecek olan bireyin kendisidir. Bu kararların otantik bir varoluş içinde verilebilmesi için bireyin, geleceğe yöneliminde ortaya çıkardığı varlık olasılıkları kadar, varlığı bulut gibi saran hiçlik olasılıkları ile de yüzleşebilmesi gereklidir. May'e göre, terapist, hastayı geleceğindeki başarısızlık olasılıklarından uzak tutarsa ona hizmet vermemektedir. Bu nokta çok önemlidir, çünkü hastalar (kuşkusuz çocukluktan kalma her şeye gücü yeten, koruyucu büyükler imajını terkedemediklerinden) terapistin başlarına gelebilecek her şeyi nasıl olsa görüyor olduğunu düşünüp, kendi varoluşlarını o kadar ciddiye almayabilirler. Terapilerin çoğunda, hiçlikle girilen bitmeyen mücadelenin, varoluşun geriliminin yaşanması olan kaygı, umutsuzluk ve yaşamın trajik duyumsanışı sulandırılmaktadır. Bu bağlamda her zaman mevcut olan bir olasılık olarak intiharın (sembolik olarak) yaşanmasında olumlu bir değer vardır. May bu noktada, kişinin kendi hayatını sona erdirmeye gücünün yettiğini tam olarak anladığı, ancak intihar etmemeyi seçtiği ana kadar, hayatını tam ciddiyetle sona erdirmeye kalkışmayacağını söylüyor.

İnsanın ne olması gerektiği ile ilgili birtakım kuramlar var. Nevroz bireyin bu kuramlardan sapması mıdır? Hayır, nevroz, May'e göre, bireyin kendi merkezini, kendi varoluşunu korumak için kullandığı yöntemden başka bir şey değildir. Semptomları da,

varoluşunun merkezliliğini tehditlerden korumak amacıyla, dünyanın sınırlarını gerektiğince büzmek için kullandığı yollardır; ancak bu şekilde geriye kalan dünya parçası kendi güçlerince yaşanmak için yetmektedir. Nevrotiğin otomatik bir iyileşmeyi istediği söylenemez; varoluşundaki diğer koşullar ve dünyasıyla ilişkisi değişene kadar kendi nevrozunu bırakmak istemeyecektir. Bu gerçek, nevrozun bir uyum başarısızlığı olarak görülmesini hemen ortadan kaldıracaktır. Nevroz aslında uyum başarısızlığının tam tersidir de; nevroz bir uyum yöntemidir; sorun bu yöntemin çok başarılı olmasındadır; nevroz eksiltilmiş bir dünyaya uymanın bir yoludur. Nevroz, içinde bireyin yaratıcı gizilgücünün saklı olduğu yaratıcı bir etkinliktir, ancak bu yaratıcı gizilgücün şu ya da bu şekilde, bireyin sorunlarının üstesinden gelme süreci içinde yaşamın yapıcı yanına kaydırılması gerekir. Nevroz bir dünyaya uyum sağlamanın yaratıcı bir yoludur, psikoterapinin amacı nevrozun içindeki yapıcı gizilgüçleri ortaya çıkarmaktır.

Varolan tüm kişilerin, diğer varlıklara katılmak için kendi merkezliliklerinden dışarı uzanmak olanakları ve gereksinimleri vardır. Bu dışarı çıkış tehlikelidir; organizma çok uzağa giderse, kendi merkezlenmişliğini, kendi kimliğini yitirir -bu fenomene biyolojik dünyada kolaylıkla rastlanabilir. Nevrotik, kendi çelişkili merkezini yitirmekten çok korkuyorsa, dışarı uzanmayı reddeder ve kendini kasarak geri çeker, dünya alanını ve reaksiyonlarını kıstıkça büyümesi ve gelişmesi durur. Bu durum Freud'un zamanında yaygın bir biçimde rastlanan nevrotik bastırmaları ve ketlemeleri oluşturuyor. Oysa, günümüzün dışa yönelimli uyumculuk dünyasında, yaygın nevrotik tarz tam tersiyle karşımıza çıkıyor; benliğin diğerlerine katılımı ve diğerleriyle özdeşleşmesi içinde varlığı iyice boşalana kadar dağılıp yok

oluyor.

May, insanın, diğer insanlarda kendisini güven ve kabulleniliş içinde tanımasının “ben-im” deneyiminin yaşanabilmesi için zorunlu olduğunu söylüyor. Ancak kişinin kendi varlığının farkındalığı temelde kendi benliğini kavraması ve özbilinci elde edebilmesi düzeyinde olur. “Ben-im” deneyiminin zorunlu şartı toplumsal alan olsa da, bu deneyimin kendisinin öz olarak toplumsal kategoriler içinde açıklanmasına gerek yoktur. Diğer bir birey (örneğin terapist) tarafından kabul edilme, hastaya esas savaşın “başka biri, veya dünya beni kabul eder mi” cephesinde verilmesine gerek olmadığını gösterir; kabul edilme hastayı kendi varlığını yaşama sorunuyla yüzyüze gelmek üzere özgürleştirir. Bu noktanın vurgulanması önemlidir, çünkü birçok durumda, kişi bir başkası tarafından kabul edildiği takdirde kendi varlığını otomatik bir şekilde yaşayabiliyormuş gibi düşünülüyor. Bu durum, “ilişki terapisi”nin yüzeysel biçimlerindeki temel bir hatadır. “Seni seversem ve kabul edersem tüm gereksinmen karşılanacak” tavrı hayatta ve terapide aşırı edilginliğe ve kişinin kendi varoluşunun sorumluluğunu hiç almamasına rahatlıkla neden olabilir. Canalıcı sorun, birey kendi varoluşunun farkındalığı ve sorumluluğu içindeyken, kabul edilebileceği olgusuyla ne yapacağıdır.

May, bireyin diğeri ile buluşmasını ilişki sözcüğüyle vermeyi istemiyor. Ona göre ilişki sözcüğü bu buluşmayı fazlasıyla “psikolojize” ediyor. Onun önerdiği sözcük karşılaşma, bu sözcükteki karşı karşıya olma, insanın varoluşunda bulunan varoluşsal kaygı ve suçluluk ile de yüzleşmeyi gerektiriyor. Varoluşsal kaygı ve suçu nevrotik kaygı ve suçtan ayırdetmek

gerekirse, May bu ayrımı, nevrotik kaygı ve suçun varoluşsal olanla yüzleşememekten ortaya çıktığını söyleyerek belirtiyor.

May'e göre psikoterapinin amacı ve yöntemi, kişinin kendini dolaysız bir anda, o olguyu yaşayan, ya da, o olgu başına gelen kişi olarak aşmasını sağlayacak olan, kendi bilincini yaratmaya yönelik olmalı: Bireyin yaşayacağı dünya kendi dünyasıdır. Kişiler, bu dünyada ve kendi problemleri konusunda ancak, dünyayı kendileriyle olan ilişkisi içinde yakalarlarsa bir şey yapabilirler. Ancak (dünyadaki) kendilerine karşı tavır alabilip (dünyadaki) kendilerini reddedebilecek duruma gelirlerse kendi varlıklarını olumlayabilirler. "Ölümle (insanın kendi varlığının hiçbir yankısını bulamadığı bir dünyayla) yüzyüze gelebilme yetisi (cesareti) gelişmenin önkoşuludur, insanın kendi bilincine varmasının ve kendisini bulmasının önkoşulu."İntihar sembolü, ölümle yüzleşebilme yetisi psikoloji ve psikiyatriye varoluşçu yaklaşımın merkezinde yer alır. Bireyin kendi yokoluşunu karşısına alması yaşamın trajik yanının yaşanmasıdır. Varlık alanını bir sis gibi örten hiçlik ile yüzyüze gelerek, kendi beklentisine, istemine, emeğine, çabasına rağmen varlığın yokluğa düşmesine karşı, hiçlik bulutunun içine yeni bir varlık alanını yaratmak üzere dalabilmesidir. Bu deneyim sembolik olarak kısmi bir ölüm ve tekrar-doğma olarak sık sık karşımıza çıkar.

May'e göre, farkındalık ile bilinçlilik arasındaki ayrım önem taşıyor. Merkezliliğin öznel yanı farkındalıktır. Farkındalığın eşsiz bir şekilde insana ait olan yanı ise özbilinçtir. Farkında olma ile dünyadan gelen tehdit algılanırken, bilinç, kendimi tehdit edilen kişi olarak bilme yetimdir; kendimi, bir dünyası olan kendim olarak yaşamamdır. Kurt Goldstein'ın sözcükleriyle, bilinç,

bireyin o an verili somut durumu aşabilme, o durumu, şartları birebir yaşamaktan çıkabilme yetisidir; insanın soyutlamaları ve evrenselleri kullanabilmesinin, dile ve sembollere sahip olmasının altında yatan yetidir. Bireyin dünya ile ilişkilerinde birçok olasılığı yaratabilmesi ancak bilinciyle söz konusudur, bu bilinç psikolojik özgürlüğün de temelinde yatar. O halde, terapistin görevi hastanın sadece farkına varmasına yardımcı olmak değil, daha önemlisi farkındalığını bilince dönüştürmesine yardımcı olmaktır. Farkındalığı, dünyasında dışarıdan tehdit edici bir şeyin ona yöneldiğidir. Özbilinç ise bu farkındalığı iyice farklı bir düzeye getirir; hasta, tehdit edilenin kendisi olduğunu, tehdit edici olan bu dünyada, ayaklarının üzerinde duran bir varlık olduğunu, dünyası olan bir özne olduğunu görür.

May'e göre terapinin amacı hastaya gizilgüçlerini gerçekleştirmesi için yardım etmektir. Bunu gerçekleştirmek için terapist, nevrozu, kişinin merkezlenmişliğine yönelen tehlikeye karşı, kişinin kendisinin yaratıcı bir uyumu olarak görmelidir. Kaygı ve suçluluk da hasta tarafından anlaşıldığında yapıcı olanaklar taşırlar; asla eritilmeye çalışılmamalıdırlar. Kişinin kendi psikolojik yüreğiyle bu son bağlarını (ilaçlarla, telkinle, koltuklamayla) kesmek, onu kendisinin olmayan bir dünyaya, varoluşa itmektir. Terapinin getireceği sonuç, uzun, kısa, sonlu ya da sonsuz bir yalnızlık sürecidir. "Terapi kişiye yüzleşebileceği güvenilir ve anlaşılır bir dünya verir, ancak terapist hastayı içine düşeceği yalnızlıktan koruyamaz." İnsan istediklerine ancak gelecekte ulaşabileceği için, tüm yaşamı bir risktir. "Bu risk insanın kendisinin bilincine varmasında içkindir."

II

May'in psikoterapi hakkındaki görüşlerini kısaca anlattıktan sonra, bence çok canalıcı olan bir konuya dönmek istiyorum: Nevroz, yaratıcılık ve sanat arasındaki ilişkiye. Terapistin aşkın bir kaynaktan güç alması gerektiğini söylemiştik. Bu kaynakların felsefe ve sanat olmasının yanı sıra bir başka gerçeklik görünüşü daha var: Hastanın kendisi. Yani nevroz, usdışı kaynakların yüzeye çıkışıdır da. Psikolojinin merkezinin kayışı da bilenlerin (terapistlerin) bilinenleri (hastaları) bilememelerinden kaynaklanmıştır zaten; bunun sonucunda May'in ontolojik açlık diye bahsettiği bu daha derin bilme isteği ile felsefeye başvurmak gerekmiştir. Rank'a göre terapi bir yaratma sürecidir, bu yaratma sürecinde terapist usdışı kaynakların bulunduğu hastanın tuvali gibi davranmak durumundadır; hastanın eline tutuşturulan canlı bir fırçadır terapist. Rank hastayla terapistin birbirlerini nasıl tamamladıkları, yarattıkları üzerine epeyce eser vermiştir. Varoluşçu terapistlerin hepsinde hastaya duyulan hayranlık hâkimdir. Tek yanlı yardım etme kavramından, "yardım etme felsefesi"ne geçilmiştir.

Eski nevrotikler kendilerini topluma uyduramıyorlardı, ama toplum da toplumdu o zamanlar. Kendi kararlılığını koruyan,

hastanın hastalığında umduğu ve tedaviden sonra umduğunu bulduğu. Sorun toplumun bu tipteki toplumluğunu sürdürememesi ve terapi sonrası beklentileri gerçekleştirememesi sonucunda patlak verdi. Hasta olan kişinin ahlaksal açıdan uyduğu fakat katılmak (geri dönmek) için psikolojik modifikasyonlara ihtiyaç gösterdiği böyle bir (evrimsel) toplumda psikoloji bilimi, terapik başarılarıyla sapasağlam durabiliyordu. Fakat her türlü devrimin başladığı bir çağda insanın psikolojik anlaşılışında da devrim yapmak gerekti. Varoluşçular insanın bir doğası olmadığını, insanın kendini yarattığını ortaya attılar. Devrimlerin ortaya çıkardığı usdışı kaynaklar bilimsellik savlayan kuramların ideolojik türevleriyle toplumsal biçim almaya zorlandı. Usdışı kaynakların bireysel biçimlenişi ise sanatta ifadesini buldu. Sontag'dan alıntı yapacak olursam: "Her çağ kendi 'tinsellik' tasarısını kendisi için yeniden bulmalıdır… modern çağda tinsel tasarı için en etkin metaforlardan biri 'sanat'tır."

İnsanı açıklarken psikolojiye başvurmayı eleştirdiğimizde (henüz bilinmeyen) sınırsız bir psikolojik bilgiden bahsetmiyor, şimdiye kadar üretilen psikolojik bilginin bir kümesinin kullanılmasını eleştiriyoruz. Mesela şizoid kişinin psikolojisinden bahsedelim: o (yani şizoid), dokunulamayan, dokunamayan, yakın ilişkileri önleyen, hissedemeyen, soğuk, mesafeli bir kişidir. Anthony Storr'a göre tüm bu fenomenler sevgi için duyulan bastırılmış bir özlemi gizleyen karmaşık bir maskedir. Şizoidin kopukluğunun nedeni çocukluğunda bulamadığı sevgi ve güvendir. Eğer şizoidi patolojik ilan edersek ve o da bu patolojiyi kabul edip yaşamaktan başka bir şey yapmazsa (varlık üzerine bilgimizin uşağı ve işbirlikçisi ise) karşımıza bir sorun çıkmaz. Şizoid, "sevilemeyeceğine inanan, saldırı altında olduğunu hisseden ve

gururu kırılacak diye eleştiriden korkan" bir kişi olarak çıkar karşımıza. Storr'a göre Descartes ve Schopenhauer'in felsefesinin nedeni sevgiden yabancılaşmalarıdır, Beethoven ise müziğini, yaşayan insanların onda yarattığı düş kırıklığı ve kine karşı düşlediği ideal bir sevgi ve dostluktan doğurmuştur. Gerçek dünyaya karşı düşmanlığını yüceltmese büyük ihtimalle psikotik bir paranoyak olacaktı! Hata nerede? Sadece varlığa değinerek konuşmak, insana dair varlık bilgisini varolan psikolojilerden, ruh örneklerinden çıkarmak, söz konusu varlığın olmadığı yerde olabilecek şeyleri gözden kaçırmayı getiriyor. Olmayan sevgi ve güvenin yerinde sadece bir hiçlik, olmayış, eksiklik görüyoruz. Sevgi ve güvene dayalı bir kişilik gelişimi ile, o pek korkulan, belki tiksinilen olumsuz duygulardan kurtuluyoruz gibi görünüyor. Oysa böyle bir kişilik sevgi ve güvenin şartladığı bir varlık alanını katetmek (ya da yinelemek) zorunda kalabilir. Çevrenin sevgi ve güven vermesi için kendi varlığının tekrarını, kendi değerlerinin en mükemmel bir gerçekleştirilmesini beklemesi çok doğal. Freud da narsisizm üzerine bir araştırmasında anne-baba sevgisinin temelinde, anne-babanın kendi ideallerinin gerçekleştirilmesini dayatan narsisist bir kendini çoğaltma özlemi bulur. Sevginin ve güvenin kazanılması birçok durumda insanın kendi varlığının farkındalığını, başka bilinçlerin varlık alanı uğruna indirgemesiyle, bu farkındalığı kendi varlığının bilinciyle değiştiremeden iğdiş etmesiyle sonuçlanıyor. Sevgi ve güvenin şartladığı kişilik, çevresinin ondan beklediği şeylerin ötesine geçemeyebilir. Yapıp ettikleri çoğu durumda yaratıcılıkla ilişkili değil, yetenekle ilişkilidir. Oysaki Hegel'in dediği gibi tin kaygıdır. Ruhsal hiçliklerin doğurduğu kaygılar tinin doğum sancıları olmasın? Sadece ruhsal varlık alanı ile sınırlı olan psikolojik yorum, tinsel varlığın kendine has dilini kullanamayacağı için tinsel fenomenleri

hep psikolojik fenomenlere indirgemek zorunda kalır, tin-yaşam karşıtlığını hep (varolan) yaşam (ruh) cinsinden değerlendirir. Varlığı hiçlik bir bulut gibi sarar oysa. Sevgi ve güven çoğunlukla bu hiçliğe karşı duyarlığı ortadan kaldırır. Sartre'ın dediği gibi, kaygıdan korkan doğru düşünen insan kendini iğdiş eder; olumsuz an'ı özgürlüğünden kesip atar. Özgürlüğü iki parçaya böler. Bu parçalardan birini kendine saklar; hep İyi olanı varlıkla özdeşleştirir. Bu varlıktan daha az olan ise hiçtir, eksikliklerimiz varlıktan yoksun olmaktan başka bir şey değildir. Psikolog da yakından tanıdığı ruhsal varlığın tekrarından başka bir şey görmüyor. Bu varlığın olmadığı yerde, yani hiçlikte gelişen karşı-varlık (ya da tin) kendi yasalarını oluştururken, kendini görünür kılacağı anı beklerken hastalıktan (yani "sağlık"ın olmayışından) dem vuruyor. Tinsel gelişmeyi (hiçlikle yüzleşerek kaygı içinde yaşamanın ürettiklerini) bulgulamak için gereken donanımdan yoksun olan psikoloji kendini sadece ruhsal tekrar ile sınırlayıp, bu tekrarı bulamadığı durumları hastalık diye niteleyecektir. Onun için, "varolan rejim, henüz varolmayandan daima daha mükemmeldir."

Psikolojik kuramların önüne geçemedikleri eğilimlerden biri de sanatçıyı hasta ilan etmek. Normal düşkünü psikolojinin normalden sapmayı hasta görmesine karşı Rank, sanat olgusunu "psikolojinin ötesi" olarak kayda geçirdi. Psikolojinin ikiye indirgediği (normal ve nevrotik) tipler Rank'ın psikolojisinde üçe çıkıyor. Rank sanatçıyı psikanalizin hasta yorumundan kurtarıp kendi başına yaratıcı bir tip olarak koyuyor ve en önemlisi de nevrotiğin bir yönü olacaksa bunun normale doğru aşma değil, sanatçıya (ya da yaratıcı tipe) doğru, yukarıya aşma olduğunu söylüyor. Büyük usçuluk geleneği Nietzsche'de ilk sarsıntısını

geçirmişti. Nietzsche usdışının (us içinde eritilerek, ussallaştırılarak, anlaşılarak, yorumlanarak değil) usdışı olarak değerlerini kazanması zamanının geldiğini söylemişti. Freud usun usdışına karşı son hamlesini yaparak onu usun olmadığı yer olarak ilan etti.

Rank aynılık psikolojisine karşı çıkarak farklılık psikolojisini önerir. Nevrotik karakterin ya da çokluk şizoid de denilen tipin ortaya çıkışını şöyle anlatır: "Kişi ilk önce kendine ait bir istemin varlığının bilincine vararak diğerlerinden farklı olduğunu algılar, sonra bu farklılığı aşağı bir şey olarak yorumlar, bunun sonucunda istem gücünü ahlaksal açıdan yıpratır… istem gücünün diğer bir istemin karşısında yitirilmesi aslında istemlerin bir mukayesesinden ve farklılığının bilincine varılmasından başka bir şey değildir." Buradaki canalıcı nokta, sorgulamanın ve lanetlemenin istemin içeriklerine değil, bizzat kendisine gelmesidir, yani istem karşı-isteme ve bu istemin tüm içerikleri de kötüye dönüşmüştür. Kötü olan bu istemin engellenmesi gerekliliği ise şizoid tipi yaratır, çevresine karşı ancak karşı-istem kullanabilen bu tip özde yıkıcılıkla donanmıştır. Rank bu yorumunu sürdürerek: "Normalleşmedeki her türlü başarısızlığı 'nevrotik' olarak damgalamak yerine nevrotik tipte bir yaratıcılık eksikliği gördüm -buna Fransızlar Artiste Manqué[1] diyorlar… Her iki tip de normalden sapkınlık göstererek, kendilerini normalin standartlarına uydurmakta benzer zorluklarla karşılaşıyorlardı. "Rollo May de aynı durumdan şöyle bahsediyor: "Nevrotik ve sanatçı -her ikisi de insan soyunun bilinçdışında yaşadıkları için- bize daha sonra tüm toplumu saracak olan durumu gösteriyorlar. Nevrotik de sanatçı gibi, kendi nihilist ve yabancılaşmış yaşantısından (farklılığı kabul edilmemiş) doğan aynı çelişkileri

yaşıyor, fakat bu iç yaşantılara anlam veremiyor; bu çelişkileri yaratıcı ürünlere dökmenin yetersizliğiyle, onları reddetmenin olanaksızlığı arasında bocalıyor.” Sanatçı, yaratmanın iki önemli unsurunun (yapma ve yıkma) sentezini becerebilirken, nevrotik salt yıkıcılık düzeyinde kalıyor; iki tip de aşırı bireyleşmenin sancılarını yaşarken, nevrotik (Yeraltından Notlar’daki) aşırı bilincin ve aşırı doğruyu aramanın acıları içine düşüyor.

Bu konuya ilave olarak Richard Farson’un “Calamity Kuramı“ndan bahsetmekte yarar var. Farson, toplumun en değerli insanlarının çok kötü çocukluk şartlarından geldiğini vurguluyor. Bu insanların yaşamlarının incelenmesinin, kültürümüzde sağlıklı bir çocukluk için gerekli olduğuna inanılan arka çıkmalara bu yaşamlarda hiçbir şekilde rastlanılmadığını gösterdiğini söylüyor. Travmatik çocukluk şartları ile daha sonraki büyük icraatlar arasında ilişki kuruyor. Rollo May de bu tip insanlarda “iyi-uyumlu” sendromuna hiç rastlanmadığını söyleyip, “iyi-uyumlu” insanların büyük ressamlar, heykeltıraşlar, yazarlar, mimarlar, müzisyenler olmalarının çok nadir karşımıza çıktığını ekliyor.

Gerek Otto Rank’ta gerekse Rollo May’de terapinin önemli yer tutması, ikisinin de sanatla yoğun biçimde ilgilenmeleri (ikisi de sanatçıydı aynı zamanda) ve bu konudan epeyce söz etmeleri oldukça ilginç (Rank da Sanat ve Sanatçı adlı çok kapsamlı bir kitap yazmıştı).

Bu arada yanlış anlaşılmasını sakıncalı bulduğum bir noktaya değinmek istiyorum. May’in terapi hakkındaki görüşlerinden bahsederken: “Kişiler, bu dünyada ve kendi problemleri konusunda ancak, dünyayı kendileriyle olan ilişkisi içinde

yakalarlarsa bir şey yapabilirler. Ancak (dünyadaki) kendilerine karşı bir tavır alabilip (dünyadaki) kendilerini reddedebilecek duruma gelirlerse kendi varlıklarını olumlayabilirler," demiştim. Burada yıkıcılığın, başkaldırının yaratıcılığa yönelen şekliyle, salt tepkisel olan hali arasındaki ince bir ayrım yatıyor. Bu ayrımın anlaşılması gençliği (özellikle de küçük burjuva gençliği) derin bir biçimde etkileyen devrimci ruhun da teşhisi, bireyliğe gösterilen tepkilerin içyüzünün gösterilmesi açısından önem taşıyor. Konuya açıklık getirmesi için Scheler'in Ressentiment'inde Nietzsche'nin Ahlakın Kökbilimi'nden yaptığı bir alıntıya değineceğim: "Ahlaktaki köle devrimi, bizzat ressentiment[2] yaratıcı hale geldiğinde ve değerler ürettiğinde başlar: Gerçek tepkiyi, eylemi inkâr edip sadece hayali intikamlarla yetinenlerin ressentiment'i. Her onurlu ahlak kendi kendinin muzafferane bir kabulü ve olumlamasından fışkırırken; köle ahlakı dışarıdan gelene, farklı olana, kendisinden olmayana duraksamadan hayır demeye dayanır: Yaratıcı eylemi bu Hayır'dan ibarettir. Değer koyan bu bakışın… tersine çevrilmesi ressentiment'in doğasıdır: Köle ahlakı kendi varoluşunun koşulu olarak bir dış dünyayı, bir karşı-dünyayı gereksinir. Fizyolojik bir dille söylenirse, davranabilmek için bir dış uyarıcıyı gereksinir eylemi aslında bir tepkidir."

Rank'tan yaptığım alıntıda, daha güçlü bir istem karşısında kendi farklılığını olumsuz algılayıp, karşı-istem geliştiren nevrotikten bahsetmiştim, aynı olgunun toplumsal boyuttaki ifadesi Nietzsche'de dile geliyor. Nietzsche'nin Hıristiyan devrimini yorumlamakta kullandığı bu perspektif, Rank'a göre tüm devrimler için geçerlidir. Her devrim farklılıktan duyulan acıdan gelişir, farklı ve güçlü olan psikolojiyi yenmeye çalışır. Eğer

bu mücadeleyi kazanırsa, bu sefer kendi farklılığını ve kendi psikolojisini başat kılmaya girişir. Halbuki çıkış noktası farklılığın ortadan kaldırılmasıdır. Nietzsche devrimin özünde soysuz bir istem olduğunu ifade ediyor, farklılığı savunmayan, onu ortadan kaldırmak isteyen, eşitlikçi köle devrimi “gerçek tepkiyi, eylemi, hayali intikamlarla” değiştirir. Peki ama insan salt farklılıktan kaynaklanan bir karşı isteme zorunluysa, o zaman?

III

May'den aldığım bölüm burada önemli bir derinlik kazanıyor: Varlığını olumlayabilmek için kendine tavır alma, kendini reddetme (dışarıdan geleni, farklı olanı, kendisinden olmayan değil): "Ölümle (insanın kendi varlığının hiçbir yankısını bulamadığı bir dünyayla) yüzyüze gelme yetisi gelişmenin önkoşuludur, insanın kendisinin bilincine varmasının ve kendisini bulmasının önkoşulu." Nietzsche'nin yük hayvanı deveyi, çöl hayvanını, "Hayır"cı aslanın önüne getirip koymasının nedeni de bu. Kişinin Hayır'ının olumluluğu, dünyaya olumsuzluk yüklemini getirdikten sonra, onu olumsuzlayarak elde ettiği sahte olumluluktan gelir. Rank bu noktada sapına kadar hastalanmayı önerir: "Gerçek hastalık olmadan gerçek iyileşme olmaz." Bireysel hastalanmayı, uyumsuzluğu, toplumsal olandan ne kadar ayırabiliriz? Nevrozu üreten, hastalıklı toplumun ta kendisiyse, "Sağlık nevrozlarından bahsedebilir miyiz?" Bu yüzden May'de nevroz, şizoidlik, duygusuzluk, kişinin yaratıcılık öncesi bekleme, zaman kazanma durumları olarak, olumlu değer taşır. Birey kendi varlığını kazanabilmek için geçmişten getirdiği varlığını gözden çıkarabilmeli, hastalıkla, acıyla ve kaygıyla yeni durumuna hazırlanabilmelidir. Kendini dünyada yitirmek ise kişiliğin merkezini boşaltacağı için onun vakum diye nitelendirdiği boşalma

durumuna yol açacaktır. Ne kendini varlığın içinde yitirmek, ne varlığa hayır demek, kişinin kendi varlığında yeni gelecek varlık için boş oda hazırlaması. Ne dünyayı boşaltma; ne dünya tarafından boşaltılma; yeni varlık, yeni dünya için kendi kendini boşaltma.

Görüldüğü gibi kader ve ölüm kavramları büyük önem taşıyor. Yaşama Hayır'la başlamamak için kişinin kendi kaderinin sahnelendiği kendi dünyasını seçmesi, bu dünyada kendi ölümünü yaşaması (geçmişinin ölümü) zorunlu görünüyor. Varoluşçu terapinin getirdiği de, bu kaderin kabullenilmesi ve geçmişin tortusu olan egonun öldürülmesi, psikolojik göbekbağının kesilip atılması ve zorunlu sonuç olan yalnızlık. Dostoyevski, "İnsanın psikolojik bir değişim geçirmesi için uzun bir soyutlanmaya girmesi gerekir," der. Yaşamı sürdürebilmek için yitirdiğimiz cesaret ve güveni (yeni kaynaklardan) kazanmak (var mı böyle kaynaklar?), dünyayla yeni bağlar kurmak, kader bilincinin hazırladığı zeminden yeni bir geleceğe yürümek. Nietzsche'nin "kutsal Evet" için önerdiği yol da kaderini yüklenmiş devenin kendi ıssız çölüne gitmesiyle başlar (bu başlangıca Rollo May ve Rank'ın terapisinin sonunda ancak varılabilir). Ecce Homo'da şöyle diyor: "Bir hasta gözüyle daha sağlam kavramlara, değerlere bakmak… buydu benim en uzun alıştırmam, benim asıl görgüm. Olduysam bunda usta olmuşumdur. Artık perspektiflerin yerini değiştirmek elimde benim, ellerim yeterli buna: İşte bu yüzdendir ki, 'değerleri yenileyiş' gelirse ancak benim elimden gelir."

Rollo May "Psikolojideki Varoluşçu Hareketin Kaynakları"nda Nietzsche ve Kierkegaard'ın psikoloji dünyasının da büyük dehaları olduklarını anlatır. Kierkegaard "daha fazla

bilinç, daha fazla benlik" der. Oysaki "terapi" daha az bilinç, daha az doğru, daha çok yanılsama ve daha çok oyun ilkesinde kuruludur. Rank'a göre nevroz aşırı bilincin her türlü rol yapma, yanılsama olanağını yok etmesidir, bu yüzden nevrotik doğruya en yakın kişidir; ama bu özellik aynı zamanda yaşamayı da olanaksız kılar. Nevrotik yanılsayabilmeyi öğrenmelidir, yaşamak için. May şöyle sürdürüyor: "Kierkegaard da, Nietzsche de özel tarihsel durumlar içinde kendi bilinçlerinin trajik sonuçlarından kaçıp kurtulamazlardı. Her ikisi de alabildiğine yalnız, en uç biçimde karşı-uyumcuydular, kaygının, soyutlanmanın, umutsuzluğun en derin mücadelesini veriyorlardı. En derin psikolojik krizleri anlatabildilerse, bunları yaşadıkları içindir. Nietzsche doğruların laboratuvarda değil kişinin kendinde denenmesi gerektiğini ifade ediyordu; her doğru şu soruyla karşılanmalıydı: 'Dayanılabilir mi?' ve 'Tüm doğrular benim için kanlı doğrulardır' ve ünlü sözü: 'Hata korkaklıktır' ya da 'Bir şeyi güzel olarak mı algılıyorsunuz, demek ki yanlış algılıyorsunuz.' " Bu, gerçekten mükemmel yazılarla dolu kitabı (Varoluş) bir başka yazının konusu yapmayı umarak Machiavelli'den bir söz alayım (alıntı Sontag'ın Illnes as Metaphor'undan):

"Tükenmenin, erimenin başlarda tedavisi kolay ve anlaşılması zordur; ancak zamanında keşfedilmediğinde, ya da uygun bir ilkeye göre tedavi edilmediğinde, anlaşılması kolaylaşır ve tedavisi güçleşir… Olup biteni önceden ancak yetenekli kişiler görebilir, böyle bir mesafeden görülünce doğacak kötülükler tedavi edilebilir; ne zaman ki herkesin görebileceği kadar büyürler, artık bir çare kalmamıştır."

Nietzsche ve Kierkegaard'ın "kanlı doğrular"ı buluş

yöntemleri de böyleydi. Anlamak için hastalığı geliştirmeyi seçtiler, biri "dekadans"ı, diğeri "ölüme kadar hastalık"ı. Rank Nietzsche'nin ardından üzgündür, der ki "bugünkü psikoloji bilgimizle sonu böyle olmazdı, ama bugünkü bilgimiz de onun sonuna bağlı." Bu durumu anlatmak için terapi içinde yeni kavramlar gerek, "süper-iyileşme", "aşırı-iyileşme" gibi.

IV

Bir diğer varoluşçu olan Berdyayev'e göre, "Yetersiz insan dilinde hiçten çıkıp gelen yaratıcılıktan bahsederken, gerçekte özgürlükten çıkıp gelen yaratıcılıktan bahsediyoruz. Belirlenimcilik açısından bakınca özgürlük bir hiçtir; varolan düzenlerin hepsini es geçer, hiçbir başka şey onu belirlemez ve özgürlükten doğan şey daha önce varolan nedenlerden, 'bir şey'den türemez… Sadece evrim belirlenmiştir: Yaratıcılık kendisinden önce gelen hiçten türer. Yaratıcılık açıklanamaz: Yaratıcılık özgürlüğün gizidir. Özgürlüğün gizi ölçülmez derinliktedir ve açıklanamaz… Hiçten yaratma olanağını reddedenler, kaçınılmaz biçimde, yaratıcılığı, belirlenmiş bir düzenin içine oturtmak zorundadırlar, böylece de yaratıcılığın özgürlüğünü inkâr etmiş olurlar… Yaratıcılık, içerden, ölçülemez ve açıklanamaz derinliklerden çıkıp gelen birşeydir, dışarıdan, dünyanın zorunluluğundan değil. Tam da yaratıcı edimi kavrama isteği, onu kavrayamamanın nedenidir. Yaratıcı edimi kavramak, onun temelsiz ve açıklanamaz olduğunu tanımak demektir. Yaratıcılığı ussallaştırma isteği, özgürlüğü ussallaştırma isteğiyle ilişkilidir. Özgürlüğü tanıyan ve belirlenimciliği istemeyenler de özgürlüğü ussallaştırmaya çalışmışlardır. Oysaki özgürlüğün ussallaştırılması, özgürlüğün sınırsız gizi inkâr edildiği için bizzat

belirlenimciliktir… Özgürlük varlığın tabansız temelidir: Tüm varlıktan daha derindir… Özgürlük ölçülmez derinlikte bir kuyudur -dibi, en son gizdir.”

Bu kitapta yaratıcılık üzerine izlenimler var, ussallaştırmanın yetersizliğinin kanıtlanması isteği var. Rollo May, Önsöz’de “yaratıcılığın büyüleyici soruları“ndan bahsediyor. Yazılarını, hep tamamlanmamış göründükleri için yayımlamayı düşünmemiş -yaratının gizemi sürdüğü için. Sonra, “‘bitmemişlik’ niteliğinin hep kalacağını, bunun bizzat yaratıcı sürecin bir parçası olduğunu” anlamış.

Benimse, bu alıntıyı buraya koymamın nedeni, yeni bir güven kaynağına olan ihtiyacım. Yaratıcılık hiçlikten sonra geliyorsa -ve ben biliyorum ki yaşamım bana bir hiçlik hazırlıyor -o halde bu ölüm anından sonra yeniden yaşayabilirim. Burada bahsettiğim hiçlik ne mi? Kendi nevrozumu aşmam tabii, tamamlanmamış bir bireyleşmeyi; karşılaşması, yüzleşmesi eksik kalmış bir yaratıcılığı; ilerleme ve gerilemenin orta noktasını, ölmemek için yaşamamayı; usdışına karşı (toplumsal) usumu, usuma karşı usdışımı, gerçekleşmemiş bir mücadeleyi, biçimlenmemiş bir kaosu, sevilemeyen bir kaderi, kabullenilemeyen bir farklılığı aşmam. Ara durum psikolojisinin bunaltılarında boğulmadan önce, Kafka’nın hayatın başladığını söylediği “geriye dönülemeyecek nokta”yı bulmam gerektiğini düşünüyorum. Hani şu Pavese’nin bahsettiği uçurumlar var ya, karşılaşıldı mı ince ince hesap edilip dibine inilecek uçurumlar, fazla zaman geçirildi mi birden insanın ayağının altında açılacak olan uçurumlar, insanın inmediği de düştüğü uçurumlar, insanın seçmediği de seçildiği tutkular, başına getirmediği de başına gelen ölümler. Pavese o kadar sözünü

etmesine rağmen inmedi o uçurumlara, sonra, onca senedir sembolünü, metaforunu kurmaktan öteye geçemediği şeyi yaptı: canına kıydı. İşte o yüzden hiçlik ve yaratıcılık, (güvenme arzusıyla doluyken) güvenilecek bir şey kalmadığı zamanda yeni güven kaynakları. Nietzsche yaratıcılığın ancak bilincin ölüm anında olabileceğini söylemişti.

Toplumsal eleştirinin (moral cesaretin) bu kadar yaygın, yaratıcılığın (yaratıcı cesaretin) bu kadar düşük olduğu bir toplumda yaşamamızın nedeni, sanatçılıkla entelektüelliğin (bu kadar ucuza) satın alınması değil mi? Batıdan ödünç alınmış, doğum yeri bu toplum olmayan, olgunlaştıklarında isim kazanarak kültürü zenginleştirmiş bir yığın nitelik, suda yüzer gibi yüzüyor toplumun içinde, yapıştırılacak yüklenecek kişi arayarak. (Bilinmişi) bildiğini göstermek, (görülmüşü) gördüğünü göstermek yeterli (mi?). Ondan sonrası aşağıya oyun, yukarıya oyun. (Toplumda) neyin yolunda yürümediğini göstermek bilinçlilik sayılıyor, gazeteci bu yüzden iyice palazlandı. Şimdi sıra toplumun bilim adamlarıyla teçhiz edilmesinde, her toplum gibi bize de psikologlar lazım, her olguda ortaya çıkıp yaşamı psikolojize edecek hazretler. Bence psikolojik bilgiyi tek bir nedenden ötürü gereksiniyoruz, o da, psikolojiden kurtulmak için, psikolojinin sınırlarını görmek, ötesine geçmek için. Elimizde henüz sadece tozlanmış Freudcular'ın çevirileri var. Psikolojik meselelerle karşılaşan kaç kişi bu kitapları aldı ve en fazla bilgiye ihtiyaç gösterdiği zaman anlamayarak rafladı?

Sıcak, vital bir zamana giriyoruz, tarihin vital düzeyi (sağolsun liberalizm, renkli basın, ithalat, yeni "yeni geleneği") yükseldi. Gerek geleneğin, gerekse ekonominin getirdiği kısıtların

küçük hesaplarıyla duygularını kızıştırmamış, tutkuyu daraltmış, güzeli tanımamış bir toplum bu. Bu gidişle imgelerle insan ruhuna neler yapılabileceğini en grotesk görüntüleriyle seyredeceğiz. Bu olgu üzerine Batı'da çok konuşuldu, adına "duygusal kifayetsizlik" diyorlar. Burjuvazinin, daha çok da orta sınıfların kronik bozukluğu olarak ünlendi. Vitalitenin, bireyleşmenin, güzelin, sahibolmanın, hafifliğin, kendiliğindenliğin yeni biçimlerde ortaya çıktığı bu atıl toplum yakıcı bir Hayır'la yeni değerlere yanıtını hazırlıyor. Burjuvazi, kendi değerleri olduğunu düşündüğü bu değerlerin ortaya çıkışını alkışlıyor, kendi farklılığını, kendi psikolojisini Türkiyeliler adı verilen insan topluluğunun yüzüne çarpıyor, iyice gizlenmesi gereken bir şeyi, "onlar"a göstermek için herşeyi yapıyor.

Psikolojinin son otuz kırk yıldır üzerinde en çok durduğu olgu, kaygı olgusu. Bu meselenin üstesinden gelmek için Batı'da seferber edilen entelektüel ordu, verilen toplumsal hizmetler, toplumsal yapıyı korumak için gerçekleştirilen icraat, muazzam. Bizse kaygı çağına hiç bir bilgi donanımına ve toplumsal hizmete sahip olmadan giriyoruz. Tek kurtuluş imanda, ama küstah burjuvazi hiç vakit kaybetmeden dini inanca sahip kesimi güldürü konusu yapıp, "nasıl yaşıyorlar?" haberciliğiyle onları ayrı bir toplumsal sınıf haline getirdi. Toplumda öyle yeni dinamikler gelişiyor ki, ussallaştırma gizilgücü bu kadar düşük olan bir toplum, usdışı kaynaklarını nasıl eritebilir?

Usdışı kaynakların kötünün sembolleştirilmesi ile nasıl eritildiğine küçük bir örnek almak istiyorum buraya. Newman, Yeni Gine'de yaşayan sebze yetiştiren bir halk olan Gururumba'lılar arasında görülen bir sendromdan bahseder:

"Yabandomuzu olma" sendromu. Gururumba'lıların yaşadıkları yaylalarda yabani (evcilleşmemiş) domuz yoktur ve burada yapılan analoji, sahibinden kaçan, vahşileşen ve öteki hayvanlara saldıran domuzlara kıyasla yapılmıştır. Gururumba'lılar ehli domuzların niye saldırganlaştıklarını anlamazlar, fakat böyle bir davranışın geçici bir durum olduğuna inanırlar.

Belli bir "muameleye" ve ritüele tabi tutulan hayvan tekrar evcilleşebilir. Bu yabandomuzu olan kişi için de geçerlidir: İnsani kontrolden çıkış geçici bir süre içindir ve topluma tekrar dahil edilmelidir (reintegration).

Yabandomuzu oluşla sancılanan birey çeşitli saldırgan tavırlar takınabilir: Yağmalama, onu seyredenlere ok atma, vs. Bu "saldırı"lar her nasılsa nadiren ciddi zararlara yol açar. Bu davranış, etki altındaki birey, aldıklarıyla birlikte ormanda kaybolup, onları yok edinceye kadar birkaç gün sürer (genellikle önemsiz parçalar çalınmak üzere ortada bırakılır). Sonra normal haliyle köye döner; ne kendisi olanları hatırlar, ne de kimse ona hatırlatır. Başka bir durumda, tekrar yabani durumuna dönebilir. Bu durumda yakalanır ve aynı şekilde davranan domuzlara uygulanana benzer bir törenden geçirilir: Tüten bir ateşin üzerine tutulur ve ardından, vücudu ahalice, domuz yağıyla baştan aşağı sıvazlanır. Bu bir ceza değildir, bununla birlikte, görevli bir kişi tarafından adına küçük bir domuz öldürülür ve makbul köklerden müteşekkil bir sofraya buyur edilir.

Görüldüğü gibi bu ilkel toplum kendi nevrozunu (bireyinin farklılaşmasını) toplumsal açıdan "biçimlendirebilmiş", nevroza geçerli bir ifade hakkı tanınmış, yaşamda kabul etmiş, legal kılmış.

Gururumba'lılar nevrozun, kişinin hayalet tarafından ısırılmasıyla ortaya çıktığına inanıyorlar. Bu hayaletler kötü niyetli, zararlı varlıklardır. Isırılmayı birey kendi seçmediği için davranışlarından sorumlu tutulamaz. Gururumba'lılar duygulanımların (emotion) kendi çığırında akmasını sağlayarak -mahirane bir şekilde tehlikesiz kanallara yönelterek -bireyi topluma tekrar katarlar.

Salisbury, "yabandomuzu olma" gibi tepkilerin, gruba uymayan bir karar, isteme varıldığını ve bunun bireyin sorumluluğu dışında gerçekleştiğini "haykırmak" üzere ortaya çıktığını söyler: Etkilenmiş bireyler kendi istemleriyle kendilerini hayaletlerin saldırısına uğrayarak "ısırılabilecekleri" yerlere atarlar -bir domuzu karanlıkta ormana kovalar, bir mezara basarlar, vs.

Oysa bizim sorumluluk anlayışımızda, birey, ruhunda ortaya çıkan kötülüğün -farklılığın- sorumluluğunu toplumla ne kadar paylaşabilir? Böylece büyük ihtimalle, Gururumba'lıların çapulcu nevrotik tipine karşı toplumumuzda şizoid (içe kapanık, ya da ifadesiz) tip başat olarak ortaya çıkar. Nevrozun (farklılığın) ifadesi, nevrotiğin kendisi tarafından (toplumsal usu, töreyi kullandığı için) kötünün ifadesi olarak anlaşılır. Toplumdan gelecek umudu yitirmemek için kötünün ifadesini (yani kendini) engeller nevrotik. Modern toplum, Gururumba toplumunun kötü'yü toplum dışında konumlandırmasının ve ifade hakkı tanımasının tersine, kötü'yü bireye bırakmıştır. Tıbbın gelişimiyle bedensel hastalıklara erken teşhisle çözüm bulan toplum, bir yandan da farklılığın erken teşhisiyle ruhsal hastalıkları yarattı. Biz ruhsal farklılık taşıyanlara Gururumba ihtimamını gösterir miyiz? Yapılan daha çok, farklılığın teşhisiyle yalnızlığa mahkûm etmektir. Gizli toplumsal mahkemeler bireyin iç dünyasında

Kafka'nın anlattığı süreçle kuruluverir.

V

Bir takım kavramlar Türk diline yabancı olduğu için, bazılarını dipnotlarla anlatmaya çalıştım. Konunun karmaşıklığı, ilginçliği ve bence öneminden ötürü kısa kesilemeyecek olan bir ayrım koymayı Önsöz'e almak durumunda kaldım: Bu kitabın çevirisinde ortaya çıkan önemli güçlüklerden birisi, İngilizce'de -ve psikolojide- ayrımları konmuş olan etki, duygulanım ve duygu (affect, emotion, feeling) sözcüklerinin taşıdıkları anlamın aktarılabilmesiydi. Bu sözcüklerin özellikle yaratıcılık psikolojisinde taşıdıkları anlamdan ötürü ayrımlarının konması gerekiyor. Duygu sözcüğü Türkçe'de genellikle etki ve duygulanımı da yeri geldikçe kapsıyor. Ancak bu konudaki literatürde de büyük bir karmaşa hâkim. Her özgün düşünürün neredeyse kendisinin getirdiği bir tanımlama, konumlamayla karşılaşılıyor. Bu yüzden ben burada kesin ayrımlar getirmek yerine, daha çok bir izlenim, bir sezgi ile bu ayrımların varlığını ortaya çıkarmayı deneyeceğim.

Jung'a göre insanın psikolojik işlevleri duygu, duyum, sezgi ve düşünme. Yani, insanın psikolojisi karşılaştığı dünya içeriklerine karşı (kendi dünyası da dahil), an içinde bu dört şekilde yanıt veriyor. Bu işlemler kimi durumlarda birbirleriyle

zıtlık içinde bulunsalar dahi, hepsi birarada da işlevlerini sürdürebilirler. Bu işlevlerin biraradalığını daha sonra açıklayacağımız farkındalık[3] sözcüğü ifade eder. Burada belirlemeye çalıştığımız, bu işlevlerin biraradalıklarının getirdiği bileşimlerin sonuçları değil, sadece duygu olduğu için, bu bütünlüğü sadece duyguyu parantez içinde alarak kuralım.

Duygu (Jung'a göre) ego ve verili bir içerik arasında cereyan eden bir süreçtir, bu süreç içinde içeriğe, kabul veya red (hoşlanma ya da hoşlanmama) cinsinden bir değer yüklenir. Duygu dış dünyadan tümüyle bağımsız olabilecek olan, tümüyle öznel bir süreçtir. Duygu bir çeşit yargılamadır. Entelektüel bir yargıdan farkı amacının kavramsal ilişkiler değil, öznel bir kabul ya da red kriterini gündeme getirmesidir. Duygunun yoğunluğu artarsa bir etki haline gelir. Jung burada duygulanım (emotion) ile etki (affect) arasında bir ayrıma gitmiyor, duygular arasında etkin duygu ile edilgin duygu ayrımını getiriyor. Edilgin duygu (işlevi) özel bir içerik tarafından tahrik edilip çekilerek, öznenin duygularını bu içeriğe katılmak zorunda bırakır (burada işlev olan duyguyla, zaman içinde yer tutan, bir nesnesi, içeriği olan duygu birbirlerinden farklı şeylerdir; örneğin hoşlanmadığı bir konseri terkeden bir kişiyle konserde kalarak hoşlanmadığı duyguları yaşamaktan kendini kurtaramayan iki kişiden ilki etkin bir duygu işlevi ile yaşayacağı duyguları seçebilirken, ikincisi zayıf bir duygu işlevi ile istemediği duygulara mahkûmdur). Etkin duygu (işlevi) özneden yapılan bir değer aktarımıdır, bu yüzden de bir yönü vardır ve istemin bir edimi sonucu ortaya çıkar. Sevmek ve âşık olmak etkin duygu ile edilgin duygunun birer türü olarak karşımıza çıkar. Diğer bazı psikolojik kuramlara baktığımızda duygulanım (emotion) kavramının Jung'un edilgin duygu

kavramını kapsadığını görebiliriz. Etki ile duygulanımı birbirinden ayırmayan Jung, duyguların yüksek bir yoğunlukta olduklarında, kendilerini fiziksel bir katkıyla, kuvvetlenmeyle, duygulanım düzeyinde gösterdiklerini söyler. Pratikte bir ayrım yapmak için ise, duygunun istem sonucu ortaya çıktığını söyleyerek ayrım getiriyor.

James Averill duygulanımın doğasını şöyle anlatıyor: Emotion Latince e+movere'den üretilmiştir. Fiziksel ve psikolojik rahatsızlık, huzursuzluk, ıstırap, çalkantı, altüst olma durumlarına karşılık olarak kullanılır. Duygulanımın psikolojik durumlar için kullanılması yeni bir gelişmenin sonucudur. Neredeyse 2 000 yıldır (eski Yunan'dan on sekizinci yüzyıl ortalarına kadar) duygulanımlardan "tutkular" olarak söz ediliyordu. Tutku, yani passion ise Latince pati (acı çekmek) ve Yunanca pathos sözcüğünden gelir. İngilizce'de edilgin (passive) ve hasta (patient) sözcükleri de aynı pati kökünden türetilmişlerdir. Bu kavramların kökündeki düşünce, bireyin bir değişmeyi başlatması ya da bir eylemi gerçekleştirmesinin tersine, başına gelen bir değişime katılmakta veya bu değişimden acı çekmekte olduğudur. Kavranma, kıskıvrak tutulma, yırtılma, parçalanma, altüst olma, darmadağın olma duygulanımı dile getirirler. Duygulanımlar bizim neden olduğumuz şeyler (eylemler) değil, başımıza gelen durumlardır (tutkular).

Duyguların egoda, bir ben merkezinden kaynaklanarak konumlanmasının, bir merkezlenmişliği getirmesinin, bu merkezin kendini başka içeriklere bağlayabilme yetisini elinde tutuyor olarak hissetmesinin (ben) tersine, duygulanım içindeki kişi sıkıştırılmış, kuşatılmış durumdadır (bana). Bu arada Averill kişiyi

edilgin duruma, sınırlanmaya düşüren duygulanımların tersine, ego sınırlarının tümüyle çözüldüğü bir duygulanım tipinden "aşkın" olarak söz eder. Yaratıcılık söz konusu olduğunda vecd ve coşku duygulanımları bu kategoriye girerler. May, bu durumlardan, egonun dünyayla kendi sınırlarını aşarak sonsuzca ilişkiye girdiği anlar olarak bahseder.

Etki olgusunu, duygulanımdan ayırmak için ise şunu söyleyebiliriz: Duygulanım başımıza gelen, bize etki eden "bir şey"in varlığını gösterir, ama sorun bu şeyin ne olduğunu bilmememizdir. Bu ayrımı anlamak için örnek verecek olursam, korku ile kaygı, ve, yas ile melankoli böyle bir çift oluştururlar. Korku ve yas duygulanım değil, etki olarak görüldüğünde, neden korktuğumuz ve neyin yasını tuttuğumuz bellidir, yani bu durumlara yol açan şeyler bellidir. Oysaki kaygının ve melankolinin nesnesi belli değildir, yani bizi kaygılandıran şeyi bilmediğimiz gibi, melankolinin de neyin yitirilmesi sonucunda ortaya çıktığını bilemeyiz. Burada geldiğimiz ilginç bir nokta da, problem ve giz düzeyi arasındaki fark. Marcel'in belirttiğine göre, insan, varlığın getirdiği problem düzeyini aşarak varlığın gizine dalabilir. O halde duygulanımlar problem ("belli bir şey"in üstesinden gelmeye çalışmak) düzeyine indirilemedikleri için insanın tüm varlığının sorgulanması anlamını da taşırlar. Fakat burada eklenecek bir nokta Tillich'in sorduğu gibi, insanların kendilerini tüm varoluşları içinde sorgulayan duygulanımlarla ne yaptıklarıdır. Tillich bu soruya, "insanlar kaygılarından kurtulmak için Tanrı'yı ve korkuları yarattılar," der.

Etkinin bir başka bakışla aydınlatılması için Wellek'e başvurursak, o da duygulanımı "bir yoğunluk x derinlik"

kutuplaşması içinde ele alır. Bu iki kutup arasında bir karşıtlık vardır. Kişiler kendilerini derinleşmek zorunda bırakan (derin) duygulanımlarla karşılaştıklarında, etki yanı ağır basan yoğun duygulanımlara ya da santimental bir duyguya çekilme eğilimindedirler. Buna örnek olarak, acı verecek bir durumda öfkelenmeyi, kırmayı, saldırgan davranmayı tercih ettiklerini söyler. Duygulanımsal (emotional) biri dediğimizde neyi kastederiz: Duyarlılığı, heyecanlılığı mı, yoksa santimentaliteyi mi? Duygulanımsal derinliği veren nitelik, duyarlılıktır. Duygulanımsal derinliği olan biri, tüm varlığına müdahale eden bir deneyimle karşılaştığında ona derinlemesine dalma eğilimindedir.

Sartre duygulanımların insanın başına gelen şeyler olduğunu kabul etmez. Ona göre, duygulanım, kişinin dünyadaki bulunuşunun bir sonucudur; bilinçli yaşantısının, edimlerinin uzantısıdır. Bu açıdan bakılınca, duygulanım, kişinin yaptığı bir büyüdür, kendini aşan dünyaya etki edemediği için, kendini değiştirerek dünyanın farkına varışını değiştirmek, böylece dünyayı değiştirme büyüsü. Böylece kişi dünyaya karşı varoluşunda ortaya çıkan belirsizliğe, karmaşaya karşı tavır almak yerine, etkilenme yoluyla dünyayı bir tek nesne, şey düzeyine indirir.

Rollo May ise, duygu ve duygulanımı belirlemek için "nedeni ne"/"amacı ne" ile "geçmişe yönelik"/"geleceğe yönelik" kavram çiftlerini kullanıyor. May'e göre duygulanımı sadece "arkadan itilme", adrenalin düzeyindeki değişimlerin sonucu, tutulma gibi görmek yanlış. Duygulanımın sadece bir çehresi geçmişle ilgili. Geçmişteki (arkaik, çocuksu) belirlenimlerin bir nedeni olarak ortaya çıkıyor. Duygulanımın bu geriye, geçmişe yönelik yanı

üzerinde Freud büyük önemle durmuştur. Kişinin kendini kendinde yaşamasıdır bu yan. Geçmiş psikolojik oluşumu yansıtır. "Nedeni ne" ile geçmişe izi sürülür. Oysaki ikinci yan bir şeye doğru işaret etmektedir, durumu biçimlendirmeye bir çağrıdır. Geleceğe yöneliktir. "Amacı ne" ile geleceğe yön bulunur. İlk kavram belirlenimcilikle ilişkiliyken, ikincisi özgürlükle, yeni olasılıkların ortaya çıkmasıyla ilişkilidir. Duygulanıma, gelecek ile ilişkili olarak bakıldığında, birinci durumun tersine, etkin bir sorumluluk duygusu sadece bir bilinç değil, esas olarak bir gerçekleştirme, hayata geçirme sorunu olarak çıkar karşımıza. Duygular, kendimizi dünyamızdaki anlamlı insanlarla iletişime sokma yolumuzdur, kişiler arasında kurulan, çatılan bir dildir. Duygularımız diğer kişiyi hesaba katmakla kalmaz, kısmen de varolan diğerlerinin duygularıyla biçimlenir. Manyetik bir alan içinde hissederiz. Böyle bakılınca duygulanımlar kişiliğin daha çok usdışı, bilinçdışı yanı ile ilişkiliyken, duygular kişiliğin bilinçli, ussal, sorumlu yanını ilgilendiriyor. Duygulanımları ortaya çıkaran kişiler, içerikler kendileri olarak değil, sembolik varlıklarıyla yaşanırken, duygular daha çok karşımızdaki kişinin kendisi'ne yöneliyor.

Aynı duruma duygu dünyasında da rastlarız. Jung duygu işlevinin geri kaldığı, yetersiz olduğu durumdan bahseder. Böyle bir durumda kişi, etkin bir duygu işleviyle karşılanması gereken dünyayı, mesela kendi gövdesinde indirgeyerek devamlı gövdesini (ağrıları, sızıları, uykuyu, acıkmayı, susamayı, vs.) dinler. Böylece gerçek duyguların(dünyanın) yokluğunu, fizyolojik etkiler sonucunda gövdesinde ortaya çıkan devinimleri hissederek, kapatmaya çalışır.

VI

Bu kitap topluma hitap etmiyor. Okuyucusunu oldukça bireyleşmiş kişilerden seçmek zorunda. Geleneklerin, ailenin, eğitimin başına ne geleceğini toplumbilimcilere bırakıyoruz. Toplumsal reformistleri, devrimcileri oldukça sıcak günler bekliyor herhalde. Biz "yeni'nin geleneği"ne bağlıyız, yerimiz bu ve bu yolda yürümek zorundayız. Ben çok-kişilik duyguların tanındığı, reklamının yapıldığı, öğretildiği bir ortamda, tek-kişilik duyguların, olumsuz duyguların, hiçlik, yokluk duygularının kolektifleşmeden, kendi gizilgüçleri doğrultusunda geliştirilebilmesi için ihtiyacını duyduğum, ihtiyacı duyulabilecek bir kitabı çevirdim, yeni güven ve cesaretin farkındalığına katkıda bulunmak istedim. Bazı kişilerin (özellikle de genç bireylerin) insan cinsinden yabancılaşmalarına bir ilk katkıda bulunmaktı hedefim; kitabın sonunda geçtiği gibi, bu, psikoterapinin de ilk basamağını oluşturur. Böylece bir kitabın yalnız kalacağını bildiğimden bir sunuş yazarak bu kitaba destek sağladığımı umuyorum…

Bu kitabın baskıya hazırlanmasına değerli katkılarından ötürü Ayla Aydın ve Metin Batur'a, şiir çevirilerinden ötürü Necmi Zeka'ya, çevirilerini kullanmamıza İzin veren Cevat Çapan'a,

Metis Yayınevi'nden, Semih Sökmen ve özellikle de bu kitabı çıkarmayı kararlaştırdığımız ilk günden beri bana en büyük desteği sağlayan örnek yayıncı Müge Gürsoy'a teşekkürü borç bilirim.

ALPER OYSAL Nisan 1988, Firuzağa

alper@yaratmacesareti.net

ÖNSÖZ

Yaşamım boyunca yaratıcılığın büyüleyici soruları aklımdan çıkmadı. Bilim ve sanatta özgün bir fikir, bilinçdışından niye şu anda "fırlayıveriyor?" Yetenek ile yaratıcı edim (act) ve yaratıcılık ile ölüm arasındaki ilişki nedir? Bir mim ya da bir dans, neden böylesi bir tad veriyor? Homer, Truva Savaşı gibi külliyetli bir olguyla karşılaştığında, bunu nasıl tüm Yunan uygarlığının ahlakı için yol gösterici olan bir şiire inceltti?

Bu soruları kenarda duran biri olarak değil, sanata ve bilime bizzat katılan biri olarak sordum. Bu soruları, mesela, kâğıt üzerindeki iki rengin önceden tahmin edilemeyecek bir üçüncüyü doğuruşunu görmenin heyecanından çıkarıp sordum. İnsan olmanın ayırdedici özniteliği, onun, evrimin yakıcı koşuşturması içinde bir an için durup, Altamira ya da Lascaux'daki mağara duvarlarına bizi hâlâ hayranlık ve huşu içinde şaşkınlığa düşüren şu kahverengi-kırmızı geyik ve bizonları resmetmesi değil mi? Bizzat güzelliğin kavranışının, doğruya giden bir yol olduğunu düşünün; "zarafet"in -fizikçilerin buluşlarını anlatmada kullandıkları anlamda- nihai gerçekliğin bir anahtarı olduğunu; Joyce'un, sanatçının, "soyunun yaratılmamış vicdanı"nı yarattığını söylerken doğruyu söylediğini düşünün!

Bu bölümler kendi düşünüp taşınmalarımın kısmi bir kaydı. Kolej ve üniversitelerde yapılan konuşmalarda doğdular. Gözüme tamamlanmamış göründükleri için onları yayımlamakta hep tereddüt ettim -yaratının gizemi hâlâ sürüyordu. Sonra "bitmemişlik" niteliğinin hep kalacağını, bunun bizzat yaratıcı sürecin bir parçası olduğunu anladım. Bu anlama, konuşmaları duyan birçok kişinin yayımlamam için beni zorlamaları ile çakıştı.

Memnuniyetle belirtmeyi borç biliyorum; kitabın adı aklıma, Paul Tillich'in Olma Cesareti'nden (Courage To Be) geldi. Ancak kişi bir boşluk içinde olamaz. Varlığımızı yaratarak ifade ederiz. Yaratıcılık oluşun zorunlu bir devamıdır. Dahası, başlıktaki cesaret sözcüğü birinci bölümün birkaç sayfasının ötesinde, yaratıcı edim için esas olan, cesaretin özel bir çeşidine değinmektedir. Yaratıcılık tartışmalarında bundan nadiren bahsedilmekte ve hakkında daha da azı yazılmaktadır.

Müsveddenin hepsini ya da bir bölümünü okuyup benimle tartışan birkaç dostuma teşekkürlerimi ifade etmek istiyorum:

Ann Hyde, Magda Danes ve Elinor Roberts.

Bu kitabı derlemek bana genelde olduğundan daha fazla zevk verdi, çünkü tüm bu soruları tekrar düşünüp taşınmama vesile oldu. Umudum yalnızca, bu kitabı derlerken aldığım zevki okurun da almasıdır.

ROLLO MAY Holderness, New Hampshrie

YARATMA CESARETİ

BİR ÇAG ÖLÜRKEN, yenisinin henüz doğmadığı bir zamanda yaşıyoruz. Cinsel törede, evlilik biçimlerinde, aile yapılarında, eğitimde, dinde, teknolojide ve modern yaşamın neredeyse tüm diğer yüzlerindeki kökten değişiklikleri görmek için çevremize bakınınca, bundan şüphemiz kalmıyor. Ve tüm bunların gerisinde, biraz uzağa çekilmiş olan, fakat asla yok olmayan atom bombası tehdidi var. Bu sarsıntı çağında duyarlıkla yaşamak gerçekten cesaret istiyor.

Bir seçimle yüz yüzeyiz. Dayanaklarımızın sarsıldığını hissedince kaygı ve panik içinde geri mi çekileceğiz? Tanıdık sularda demir taramanın ürküntüsüyle kaskatı kesilip, tutukluğumuzu duygusuzluğumuzla mı örtüp saklayacağız? Böyle davranırsak geleceğin biçimlendirilmesine katılma şansımızdan feragat etmiş olacağız. İnsan varlığının ayırt edici özniteliğini elden kaçırmış olacağız: Kendi evrimimizi, kendi farkındalığımızla (awareness) etkileyebilmeyi. Tarihin kör silindirinin önüne uzanıp, geleceği daha insanca ve adil bir toplumun kalıbına dökme şansımızı yitireceğiz.

Yoksa, gerekli cesareti toplayıp, kökten değişiklik karşısında

duyarlığımızı, farkındalığımızı ve sorumluluğumuzu koruyabilmek için zorunlu olduğumuz cesarete sımsıkı sanlabilecek miyiz? Küçük ölçüde de olsa yeni toplumun biçimlendirilmesine bilinçle katılabilecek miyiz? Umudum seçimimizin bu İkinciden yana olması, çünkü söyleyeceklerimi buna dayandıracağım.

Yeni bir şeyler yapmaya çağrılıyoruz, ayak basılmamış bir toprakla yüzleşmeye, kimsenin gidip de bize yol göstermek için dönmediği bir ormana dalmaya çağrılıyoruz. Bu, varoluşçuların hiçliğin kaygısı dedikleri şey. Geleceğe doğru yaşamak bilinmeyene sıçramak demektir; bu da, halihazırda emsali olmayan ve pek az kişinin kavradığı dereceden bir cesareti gerektirir.

1. Cesaret Nedir?

Bu cesaret, umutsuzluğun karşıtı olmayacaktır. Tıpkı bu ülkede yaşayan her duyarlı kişinin son 20-30 yıldır karşılaştığı gibi, umutsuzlukla sık sık yüz yüze geleceğiz. Bu yüzden Kierkegaard, Nietzsche, Camus ve Sartre cesaretin umutsuzluğun yokluğu olmadığını ortaya attılar; cesaret, daha çok, umutsuzluğa rağmen ilerleyebilme yetisidir.

Gerekli olan cesaret salt inatçılık da değildir -mutlaka başkalarıyla birlikte yaratmak durumunda kalacağız. Fakat eğer kendi özgün fikirlerinizi ifade etmezseniz, kendi varlığınızı dinlemezseniz, kendinize ihanet etmiş olacaksınız. Bütüne katkıda bulunmadığınız için ihanetiniz toplumumuza da karşı olacak.

Bu cesaretin başlıca özniteliği bizim kendi varlığımız içinde onsuz kendimizi bir boşluk olarak hissedeceğimiz merkezileşmişliği gerektirmesidir. İçteki "boşluk", dışla bir duygusuzluk[4] ilişkisidir; ve uzun vadede, bu duygusuzluk korkaklık olarak birikir. Bu yüzden bağlanışımızı her zaman kendi varlığımızın merkezinde temellendirmek zorundayız, yoksa hiçbir bağlanma otantik[5] düzeye varamaz.

Üstelik cesaret gözüpeklikle de karıştırılmamalı. Cesaret kılığında ortaya çıkan şey kişinin bilinçdışı korkusunu örtmek için kullandığı sıradan bir kabadayılık ve II. Dünya Savaşı'ndaki "ateşli" pilotlar gibi kendi maşizmosunu[6] kanıtlamak olabilir. Böylesi cesaret, sevgi ve sadakat gibi diğer kişi değerleri arasında yer alan bir erdem ya da değer değildir. Cesaret tüm diğer erdemlerin ve kişi değerlerinin altında yatan ve onlara gerçeklik kazandıran temeldir. Cesaret olmaksızın sevgimiz salt bağımlılık olarak solar. Cesaret olmaksızın sadakatimiz uyumculuk halini alır.

Courage (cesaret) sözcüğü, "kalp" anlamına gelen Fransızca sözcük "cceur" ile aynı kökten gelir. Kalbin kollara, bacaklara ve beyne pompaladığı kan ile tüm diğer organlara kazandırdığı işlev gibi, cesaret de tüm psikolojik erdemleri olanaklı kılar. Cesaretin yokluğunda diğer değerlerden, çürüyen erdem müsveddeleri olarak söz edilebilir.

İnsan varlığında oluş (being) ve oluşuşu[7] (becoming) olanaklı kılmak için cesaret şarttır. Eğer benlik bir gerçekliğe sahip olacaksa, benliğin bir ileri sürülüşü, bir bağlanışı esas olmaktadır. Bu, insan varlığıyla doğanın geriye kalan kısmı arasındaki ayrımdır. Meşe palamudunun meşe olması otomatik büyüme iledir; herhangi bir kendini bağlama şart değildir. Enik de benzeri şekilde içgüdülerine dayanarak kedi olur. Bu gibi yaratıklarda doğa ve varlık özdeştir. Oysa bir kişinin tümüyle insan olabilmesi sadece kendi kararlarına ve kendini bu kararlara bağlayışına dayanır. İnsanlar değer ve onura, günden güne verdikleri karar yığınıyla ulaşırlar. Bu kararlar cesaret gerektirir. Bu da, Paul Tillich'in cesareti niye ontolojik[8] olarak nitelediğini anlatır -

cesaret varlığımızda esastır.

2. Fiziksel Cesaret

Bu, cesaretin en basit ve apaçık çeşidi. Bizim kültürümüzde fiziksel cesaret, biçimini aslen vahşi batıya göçen öncülerin mitlerinden alır, Ömek tiplerimiz, kanunu kendi ellerine alan, hasımlarından daha hızlı silah çektikleri için hayatta kalabilen, hepsinin ötesinde kendine dayanan ve en yakın komşunun yirmi mil ötede oturduğu bir çiftlik yaşantısının o kaçınılmaz yalnızlığına tahammül eden öncü kahramanlar olagelmişlerdir.

Oysa bu öncü göçmenlerin bize bıraktığı mirastaki çelişkiler hemen önümüzde. Öncülerimizde yaratmış olduğumuz kahramanlık ne olursa olsun, cesaretin bu çeşidi (şimdi) sadece faydasını yitirmekle kalmadı, salt vahşilik düzeyine indi. Geldiğim küçük ortabatı kasabasında oğlanlardan yumruk dövüşü, yapmaları beklenirdi. Oysa annelerimiz meseleyi başka bir açıdan görürler, bu yüzden de okulda kapışan oğlanları eve dönünce dövüştükleri için kırbaç dayağı beklerdi. Bu yol karakter oluşturmak için hiç de etkili değil. Bir psikanalist olarak zaman zaman hâlâ çocukken duyarlı olan ve diğerlerini ezerek başeğdirmeyi öğrenememiş adamları dinliyorum; bunun sonucu olarak yaşama kendilerinin korkak olduğu kanaatiyle giriyorlar.

Amerika uygar diye bilinen uluslar içinde en vahşisidir. Cinayet oranımız Avrupa uluslarına göre üç ila on kat daha fazla. Bunun önemli bir nedeni mirasçısı olduğumuz maceracı öncülerin vahşiliği.

İhtiyacını duyduğumuz yeni fiziksel cesaret çeşidi ne başıboş bir şekilde şiddete koşmalı, ne de benmerkezci gücü diğer insanların üzerine dayatmalı. Gövdenin cesaretinin yeni bir şeklini ileri sürüyorum: Gövdenin adale gücüne dayanan insanı geliştirmek için değil, duyarlığın serpilmesi için kullanılması. Bununla, gövdeyle dinleme yeteneğinin geliştirilmesini kastediyorum. Bu, Nietzsche' nin bahsettiği gibi gövdeyle düşünmeyi öğrenmek olacak. Gövde benliğin güzel bir şey olarak ifadesini oluşturacak, diğerleriyle duygudaşlık kurmanın bir yolu ve hazzın zengin bir kaynağı olarak değerlenecek.

Gövdenin böyle görülüşu Amerika'da şimdilerde Doğu'nun yoga, meditasyon, Zen Budizm ve diğer dinsel psikolojilerin etkisiyle yayılıyor. Bu geleneklerde, gövde lanetlenmiyor, haklı bir övünç kaynağı olarak değerlendiriliyor. Bunu ilerlemekte olduğumuz yeni toplumda gereksineceğimiz fiziksel cesaret çeşidinin karşılığı olarak ileri sürüyorum.

3. Moral Cesaret

Cesaretin bir ikinci çeşidi de moral cesaret. Moral cesarete sahip olan tanıdığım ya da bildiğim kişiler genellikle şiddetten tiksinmişIerdir. Örneğin Rus esir kamplarındaki erkek ve kadınlara yönelen insanlıkdışı ve zalim muamele üzerine Sovyet bürokrasisinin gücüne karşı protestosunda yalnız başına sesini yükselten Alexander Soljenitsin'i alalım. Modern Rus romanının en iyilerinden olan birçok kitabı, kişinin fiziksel, psikolojik ya da tinsel ezilmesine karşı haykırmakta. Moral cesareti, bir liberal değil, bir Rus milliyetçisi olduğu için daha açık bir şekilde göz önünde. Karmakarışık bir dünyada gözden silinmiş bir değerin sembolü oldu -insan varlığının yaratılmışlığından gelen değerine, politik görüşü hesaba katmaksızın salt insanlığından ötürü saygı duyulmalıdır. Stanley Kunitz'in onu anlattığı haliyle, eski Rusya'dan fırlamış bir Dostoyevski karakteri olan Soljenitsin "Doğrunun amacına hizmet edecekse yaşamımı seve seve verebilirim." demişti.

Sovyet polisi tarafından tutuklandığında hapse atıldı. Anlatılan hikâyeye göre soyulup bir idam mangasının önüne çıkarıldı. Polisin amacı onu psikolojik olarak susturamazlarsa ölümle korkutmaktı; mermileri kurusıkıydı. Şimdi İsviçre'de

sürgünde yaşayan Soljenitsin orada da hiç yılmadan ısrarcı tavnnı sürdürüp benzeri eleştiriyi diğer ülkelere yöneltiyor -mesela, demokrasinin radikal bir revizyona tabi tutulmasının apaçık gerektiği noktalarda Birleşik Devletler'i eleştiriyor. Soljenitsin'in moral cesaretinde kişiler var oldukça "robot insan"ın zaferinin henüz hâkim olmadığından emin olabiliriz.

Soljenitsin'in cesareti benzeri moral mertlikteki kişiler gibi, salt direnme gücünden değil, kendi mahkûmiyeti sırasında Sovyet esir kamplarında, çevresinde gördüğü insan acılarına duyduğu sevecenlikten de kaynaklanıyor. Moral cesaretin kaynağını, kişinin kendi duyarlığını yoldaşı diğer insanların acısıyla Özdeşleştirmesinde bulması, büyük anlam taşımanın yanı sıra, bir kuraldır da. Bunu "algılama cesareti" olarak adlandırma eğilimindeyim, çünkü kişinin algılama yetisine, kendi benliğini diğer insanların acısını görmeye yöneltebilmesine dayanıyor. Kendimizi kötünün (evil) yaşantısına sokabilseydik, kötü için bir şeyler yapmaya zorlanacaktık. Kapışmak istemediğimizde, doğru olmayan bir muameleye tabi birine yardım edip etmemenin bahsiyle bile karşılaşmak istemediğimizde, algımızı engellediğimiz, kendimizi başkasının acısına kapattığımız, yardıma gereksinen kişiyle duygudaşlık bağımızı kopardığımız hepimizce bilinebilir bir gerçektir. Böylece korkaklığın günümüzdeki en hâkim şekli "karışmak istemedim" deyişinde gizlenir.

4. Toplumsal Cesaret

Cesaretin üçüncü çeşidi de yukarıda açıkladığım duygusuzluğun karşıtıdır; bunu toplumsal cesaret olarak adlandırıyorum. Toplumsal cesaret diğer insani varlıklarla ilişkiye girme cesaretidir - kişinin anlamlı bir yakınlık kurma umuduyla tehlikeye atılabilme yetisi. Kişinin kendini, artan bir açıklığı talep eden bir ilişkiye, belli bir zaman süresi içinde yatırabilme cesaretidir.

Yakınlık cesaret gerektirir, çünkü risk kaçınılmazdır. İlişkinin bize nasıl etki edeceğini daha baştan bilemeyiz. Kimyasal bir etkileşim gibi birimiz değişirse, ikimiz de değişeceğiz. Kendimizi gerçekleştirirken gelişecek mi, yoksa yıkılacak mıyız? Emin olabildiğimiz tek şey, eğer kendimizi ilişkiye, iyisine kötüsüne, tüm varlığımızla bırakırsak bundan etkilenmeksizin çıkamayacağımızdır.

Otantik yakınlık için gereken cesaretin kamçılanmasına engel olmak için günümüzün yaygın bir pratiği sorunu gövdeye kaydırmak, onu basit bir fiziksel cesaret haline getirmektir. Toplumumuzda fiziksel soyunma, ruhsal ya da tinsel soyunmadan daha kolay -gövdemizi paylaşmak, daha kişisel

olduğu hissedilen ve paylaşılmasının bizi daha zedelenebilir kıldığını denediğimiz fantezilerimizi, umutlarımızı, korkularımızı ve arzularımızı paylaşmaktan daha kolay. Tuhaf nedenlerle en çok önem taşıyan şeyleri paylaşmakta utangacız. Böylece insanlar, bir ilişkinin daha "tehlikeli" olan yapısından kurtulmak için hemen yatağa atlayarak kısa devre yapıyorlar. Ne de olsa gövde bir nesnedir ve ona mekanik davranılabilir.

Oysaki fiziksel düzeyde başlayan ve kalan yakınlık otantikliğini yitirmeye eğilimlidir ve az sonra kendimizi boşluktan kaçar buluruz. Otantik toplumsal cesaret, kişiliğin birçok düzeyinde aynı anda yakınlık gerektirir. Kişi ancak bunu yaparak kişisel yabancılaşmayı yenebilir. Hiç şüphesiz yeni insanların karşılaşması beklentinin coşkusuyla birlikte bir kaygı çarpıntısını da getirir; ve ilişkinin derinliğine indikçe her yeni derinlik yeni coşkular ve kaygıları da beraberinde getirecektir. Her karşılaşma, bizi bekleyen bilinmeyen bir kaderin habercisi olabileceği gibi, diğer kişiyi otantik biçimde tanımanın heyecan verici tadına doğru bir uyarıcı da olabilir.

Toplumsal cesaret iki değişik tür korkunun yüz yüze gelmesini gerektirir. Bunlar ilk psikanalistlerden Otto Rank tarafından çok güzel anlatılmışlardır. Rank bu korkulardan ilkini "yaşam korkusu" olarak adlandırır. Bu, özerk olarak yaşama korkusudur, kendini terk edilmiş bulmak korkusu, bir başkasına dayanma gereksinimi. Bu korku, kişinin kendini, ilişkiye girilebilecek bir benliği kalmayana dek bir ilişkiye fırlatma gereksiniminde kendini gösterir. Kişi gerçekte sevdiğinin bir yansısı haline gelir -eninde sonunda eşini sıkmaya başlar. Bu, Rank'ın anlattığı gibi, kendini gerçekleştirme korkusudur. Kadın

özgürlüğünden kırk yıl önce yaşadığından, Rank, bu çeşit korkunun en tipik olarak kadınlarda bulunduğunu söylemişti. Rank bu korkunun tersini "ölüm korkusu" olarak adlandırdı. Bu, diğeri tarafından tümden emilme korkusudur, kendi benliğini ve kendi özerkliğini yitirme korkusu, bağımsızlığının alınıp götürülmesi korkusu. Rank, bu korkunun, çoğunlukla ilişkinin çok yakınlaşması halinde hızlı bir ricatla sıvışıp kaçmak için arka kapıyı aralık tutmayı kollayan erkeklerde yerleşmiş olduğunu söyler.

Gerçekteyse, eğer Rank günümüze kadar yaşamış olsaydı, iki çeşit korkuyla da, şüphesiz ki değişik oranlarda, hem kadınların hem de erkeklerin yüz yüze gelmeleri gerektiğini kabul ederdi. Tüm yaşantımızda bu iki korku arasında salınır dururuz. Aslında bunlar, başkasına ilgi gösteren birini bekleyen kaygı şekilleridir. Eğer kendimizi gerçekleştırmeye doğru ilerleyeceksek, zorunlu olan bu iki korkuyla yüzleşmek ve kişinin sadece kendisi olmasıyla değil, diğer benliklere katılımıyla da gelişeceğinin farkında olmaktır.

Albert Camus Sürgün ve Krallık'ta bu iki zıt cesaret türünü anlatan bir öykü yazmıştı. "Sanatçı İşbaşında", karısı ve çocukları için zorlukla ekmek parası bulabilen Parisli fakir bir ressamın öyküsüdür. Sanatçı ölüm döşeğindeyken, en iyi dostu, ressamın üzerinde çalıştığı tabloyu bulur. Tablo, ortasında belirsiz bir biçimde, çok küçük harflerle yazıldığı görülen tek bir sözcük dışında boştur. Sözcük ya solitary olabilir -yalnız olma; kişinin olaylardan uzak durması, derinlerdeki benliğini dinlemesi için gerekli zihin huzurunu koruması- ya da solidary olabilir-"pazar yerinde yaşama"; dayanışma, katılma, ya da Marx'ın deyişiyle

kitlelerle özdeşleşme. Karşıt da olsalar, tek başınalık da, dayanışma da, sanatçının sadece kendi çağı için anlamlı olmakla kalmayıp gelecek kuşaklara da seslenecek bir eser yaratması için esastır.

5. Cesaretin Bir Paradoksu

Her cesaret çeşidinde rastladığımız tuhaf bir karakteristik paradoks burada karşımıza çıkıyor. Ortadaki karşıtlık şudur: Kendimizi tüm bir dolulukla adamalıyız, ama aynı zamanda yanılıyor olabileceğimizin de farkında olmalıyız. Kesin inanç ve şüphe arasındaki bu diyalektik ilişki cesaretin en yüksek tiplerinin özniteliğidir ve cesareti salt gelişme ile özdeşleştiren basitleştirici tanımlamaların yanlışlığını ortaya serer.

Kendi tavırlarının doğruluğundan mutlak bir şekilde emin olduklarını iddia edenler tehlikelidirler. Öylesine emin olma sadece dogmatizmin değil, yıkıcılıkta onu geçen kuzeni fanatizmin de özüdür. Girişiminin yeni doğruyu öğrenmesine set çeker ve bilinçdışı şüphenin cansız hayaleti olur. Bu durumda kişi itirazlarını, sadece karşı çıkışları değil, kendi bilinçdışı şüphelerini de yatıştırmak için artırmak durumunda kalır.

Beyaz Saray'dan yükselen, "mutlak olarak eminim ki," tonunu, ya da, "şuna mutlak bir açıklık getirmek isterim ki," ifadesini Nixon Watergate günlerinde sık sık olduğu gibi her işittiğimde, aşırı vurgulamanın ifşa ettiği bir sahteciliğin tezgâhlandığını hissedip kendimi geri çekmişimdir. Shakespeare

yerinde olarak "Sanırım, kadın (veya politikacı) çok fazla itiraz ediyorlar," demiştir. İnsan böylesi bir zamanda, bağlılığını apaçık korumuş ve şüphelerini apaçık itiraf etmiş olan Lincoln gibi bir liderin varlığını özlüyor. Tepedeki insanın senin benim gibi şüpheleri bulunduğunu; bu şüphelere rağmen yolu açacak cesarete sahip olduğunu bilmek çok daha güvenlidir. Yeni doğruya karşı kendini hendeklerle çeviren fanatiğin tersine, hem inanabilme, hem de kendi şüphelerini kabul etmeye cesareti olan kişi yeniden öğrenmeye açık ve esnektir.

Paul Cezanne sanatın geleceğini kökten etkileyebilecek yeni bir uzam biçimi keşfettiğine ve resimlediğine kuvvetle inanırken aynı zamanda her anını dolduran acılı kuşkular içindeydi. Kendini adama ve şüphe arasındaki ilişki hiçbir şekilde uzlaşmaz değildir.

Kendini adama şüphe içermediği zaman değil, şüpheye rağmen olduğunda en sağlıklıdır. Tamamıyla inanmak ve aynı zamanda şüpheleri olmak hiç de çelişkili değildir: Doğruya daha büyük bir saygı beslemek, doğrunun verili bir anda söylenen ya da yapılandan her zaman daha öteye gittiğinin farkında olmaktır. Doğru bu yüzden sonu gelmez bir süreçtir. Böylece Leibniz'e atfedilen ifadenin anlamını bilebiliriz: "Eğer bir şey öğrenebileceksem en kötü düşmanımı dinlemek için yirmi mil yürürüm."

6. Yaratıcı Cesaret

Bu, bizi tüm cesaret çeşitleri içinde en önemlisine getiriyor. Moral cesaret yanlışların düzeltilmesiyken, onun kontrastı olan yaratıcı cesaret yeni bir toplumun inşasında yeni biçimlerin, yeni sembollerin, yeni modellerin bulunmasıdır. Her uğraş yaratıcı cesaret gerektirebilir ve gerektirir. Günümüzde, teknoloji ve mühendislik, siyaset, iş dünyası ve kuşkusuz eğitim, tüm bu uğraşlar ve diğer birçoğu, köklü bir değişimin ortasındalar; ve bu değişimi değerlendirecek ve yönlendirecek cesur insanlar gerekmekte. Yaratıcı cesarete duyulan gereksinim, uğraşın geçirmekte olduğu değişimin derecesiyle doğru orantılı.

Oysa yeni biçimleri ve sembolleri hemen dolaysızca ortaya çıkaranlar sanatçılardır: oyun yazarları, müzisyenler, ressamlar, dansçılar, şairler ve de dinsel alanın şairleri olan ermişler. Yeni sembolleri -şiirsel, işitsel, plastik, dramatik- imgeler biçiminde resmetmekteler. Kendi imgelemlerini sonuna kadar yaşıyorlar. Birçok insan tarafından sadece düşlenen semboller sanatçılar tarafından grafik biçimde ifade bulmaktalar. Ancak yaratılmış bir ürünü -mesela Mozart'ın beşlisini- değerlendirdiğimizde de yaratıcı bir edimi icra etmekteyiz. Kendimizi bir resme bağladığımızda -ki modern sanatı otantik olarak görebilmek söz

konusu olduğunda özellikle yapmamız gereken şeydir- yeni bir duyarlık anım yaşarız.

Resme temasımızla içimizde yeni bir görünüm zembereği boşanır; içimizde eşsiz bir şey doğar. Bu da, yaratıcı kişinin resmini, müziğini ya da diğer yapıtlarını değerlendirmenin bizim açımızdan da yaratıcı bir edim olmasının nedenidir.

Eğer ki bu semboller tarafımızdan anlaşılacaksa, onları algılarken onlarla özdeşleşebilmeliyiz. Beckett'in oyunu Godot'yu Beklerken'de zamanımızdaki iletişimin iflasına dair entelektüel tartışmalar bulamayız; iflas basitçe orada, sahnede sunulmuştur: Mesela bunu en canlı şekilde, Lucky'nin efendisinin "düşün" emri üzerine girdiği, felsefi bir nutkun tüm debdebesine sahip, oysa gerçekte salt tantanadan ibaret, tükürükler saçan uzun konuşmasında görürüz. Kendimizi piyese, giderek daha bağladığımızda, sahnede, otantik olarak insanca iletişim kurmada topyekûn iflasımızı yaşamdakinden daha büyük boyutlarda görürüz.

Beckett'in oyununda, sahnede yalnız, çıplak ağacı görürüz, hiçbir zaman ortaya çıkmayacak olan Godot'yu birlikte bekleyen iki kişinin yalnız ve çıplak ilişkisinin sembolünü; ve bu bizde kendimizin ve diğer birçoğumuzun yaşadığı, benzeri bir yabancılaşma duygusunu uyandırır. Çoğu insanın yabancılaşmalarının açıkça farkında olmamaları olgusu bu durumu sadece daha güçlü kılar.

Eugene O'Neill'in The Iceman Cometh'ında. (Buzadam Geliyor) toplumumuzdaki çözülmenin açıktan tartışmasını

bulamayız; bu, piyeste bir gerçeklik olarak gösterilmiştir. İnsan olmanın soyluluğu hakkında söylenen bir şey yoktur; bu, sahnede bir yokluk olarak sergilenir. Çünkü bu soyluluk böylesine canlı bir yokluktur, piyesi böyle bir boşluk doldurur; tiyatroyu, Macbeth veya Kral Lear'i gördüğümüz zaman olduğu gibi, insan olmanın önemine ilişkin derin duyguyla terk ederiz. O'Neill'in bu yaşantıyı iletebilme gücü onu tarihin en anlamlı tragedyacıları arasına yerleştirir.

Sanatçılar bu yaşantıları müzikte, sözcüklerde, çamurda, mermerde ya da tuvallerde görüntüleyebilirler, çünkü Jung'un "kolektif bilinçdışı" dediğini ifade etmektedirler. Jung'un tabiri, en yerinde olanı olmayabilir, fakat biliyoruz ki her birimiz varlığımızın gizli boyutlarında kısmen kökensel ve kısmen deneyimden kaynaklanan bazı temel biçimleri taşımaktayız. Sanatçının dışavurdukları bunlardır.

Bu nedenle sanatçılar -bundan böyle bu kavramla şairleri, müzisyenleri, oyun yazarlarını, plastik sanatçıları ve ermişleri kastedeceğim- McLuhan'ın tabiriyle sabahın "çiyleri"dirler; bize, kültürümüzün başına gelen "uzak bir erken uyarı" verirler. Günümüzün sanatında yabancılaşma ve kaygının sembollerini bol bol görüyoruz. Ama aynı zamanda ahenksizliğin göbeğinde biçim, çirkinliğin ortasında güzellik, nefretin ortasında insan sevgisi -ölümü geçici olarak yenen ama uzun vadede hep yitiren bir sevgi-var. Sanatçılar böylece kültürlerinin tinsel anlamını dışavuruyorlar. Sorunumuz: Onların anlamını doğru okuyabiliyor muyuz?

On dördüncü yüzyılda filiz veren "küçük Rönesans'ın Giotto' sunu ele alalım. Giotto yaşamı ve doğayı görmenin yeni bir

yolunu sergiler, iki boyutlu ortaçağ minyatürlerinin kontrastını: O, resimlerine üç boyut verir ve artık insanların ve hayvanların ifadelerinde ve bizde uyandırdıklarında, ilgi, merhamet, ya da keder, coşku gibi belirli insan duygulanımlarını görürüz. Ortaçağ kiliselerinin daha Önceki, iki boyutlu mozaiklerinde, bunları görmek için bir insanın gerekmediğini hissederiz -mozaikler kendi ilişkilerini Tann'yla kurmuşlardır. Oysaki Giotto'da resme bakmakta olan bir insan gerekir; ve insan resme ilişkin duruşunu bir birey olarak almalıdır. Böylece, Rönesans'ta merkezileşecek olan yeni hümanizm ve doğayla yepyeni ilişki burada doğmuştur. Rönesans'ın kendisinden yüz yıl önce.

Sanatın bu sembollerini kavramaya çalışırken, kendimizi, alışıldık bilinçli düşüncemizi yoksullaştıran bir diyarda buluruz. Görevimiz mantığın erişebileceğinden çok ötededir. Bu kavrayış bizi paradokslarla dolu bir alana getirir. Shakespeare'in "64. Sone"sinin sonundaki dört mısrada anlatılan düşünceyi alalım:

Böylece yıkımlar bana düşünmeyi öğretti,
Zamanın gelip aşkımı götüreceğini.
Bu düşünce ölüm gibi, değiştiremez,
Yalnızca ağlar, yitirmekten korktuğuna sahip olduğu için.

Eğer toplumumuzun mantığını kabul etmek üzere yetiştirildiyseniz, sorarsınız: "Niçin aşkına sahip olduğu için ağlasın? Niye aşkının keyfini çıkartmıyor?" Mantığımız bizi durmadan uymaya itiyor -deli bir dünyaya ve deli bir yaşama uymaya. Daha da kötüsü, kendimizi burada Shakespeare'in ifade ettiği deneyimin engin derinliklerini anlamaktan engellemiş oluyoruz.

Hepimizin böyle yaşantıları oldu, ama eğilimimiz bu deneyimlerin üstünü örtmeye yöneliyor. Baktığımız güz ağacı göz alıcı renkleriyle öyle güzeldir ki, gözlerimizin yaşardığını hissederiz; ya da duyduğumuz müzik öylesine hoştur ki varlığımızı bir hüzün bürüyüverir. Ağacı hiç görmemiş ya da müziği hiç duymamış olmanın belki daha iyi olduğu, bu soysuz düşünce, bilincimize sürünerek sokulur. O zaman bu huzur kaçıran paradoksla yüzleşmemiş olurduk -"zamanın gelip aşkımı götüreceğini" bilmenin paradoksuyla; sevdiğimiz her şey ölecek. Oysa insan olmanın özü budur, dönmekte olan bu gezegenin üzerinde varolmakta olduğumuz şu kısa anda, zamanın ve ölümün sonunda hepimizden hakkını alacağı gerçeğine karşın bazı insanları ve şeyleri sevebiliriz. Kısa anı uzatmayı arzulamak, ölümümüzü bir sene kadar daha ertelemek anlaşılabilir mutlaka. Ancak bu erteleme, duraklamaya ve sonunda savaşı yitirmeye bir bağlanmadır da.

Bununla birlikte, yaratıcı edim ile ölümümüzün Ötesine ulaşabiliyoruz. Bu, yaratıcılığın böylesine önemli olmasının ve yaratıcılık-ölüm ilişkisinin yüzleşmemiz gereken bir sorun oluşunun nedenidir.

7

Yeri geldikçe modern romancıların en büyüğü olduğu sık sık söylenen James Joyce'u düşünelim. "Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi"nin tam sonunda, genç kahramanın güncesine şöyle yazdırır:

Ey yaşam, hoş geldin! Milyonuncu kez gidiyorum karşılamaya deneyimin gerçekliğini, ve dövmeye ruhumun örsünde soyumun yaratılmamış vicdanını.

Ne zengin ve engin bir ifade! "Milyonuncu kez gidiyorum karşılamaya." Bir başka deyişle, her yaratıcı karşılaşma yeni bir olaydır; her an cesaretin bir başka kendini gösterişidir. Kierkegaard'ın sevgi üzerine söylediği, yaratıcılık için de doğrudur: Her kişi baştan başlamalıdır. Ve de "deneyimin gerçekliğini" karşılamak kuşkusuz tüm yaratıcılığın temelidir. Görev, "ruhumun örsünde dövmek" olacak, örsünde akkor demiri bükerek insan yaşamı için değer taşıyan bir şey yapan demircinin görevi kadar çetin.

Özellikle son sözcüklere dikkat edelim, "soyumun yaratılmamış vicdanını" dövmek. Joyce'un burada söylediği, her

ne kadar tersini iddia edenler varsa da, vicdanın insana Sina Dağı‘ndan tepeden inme, hazır biçimde verilen bir şey olmadığıdır. Vicdan, her şeyden önce sanatçının semboller ve biçimlerinden türetilen esinden yaratılıp çıkarılır. Her otantik sanatçı, yapmakta olduğunun farkında olmasa bile, soyunun vicdanının yaratılmasına içten bağlanmıştır. Sanatçı bilinçli bir niyetle ahlak yaratmaz, o sadece varlığında kendini gösteren görüyü[9] duymak ve bunu ifade etmekle ilgilenir. Ama sonra, sanatçının gördüğü ve -Giotto’nun Rönesans’ın biçimlerini yaratışı gibi- yarattığı sembollerden, toplumun etik yapısı yontulacaktır.

Yaratıcılık niçin böylesine zor? Ve niye bu kadar çok cesaret gerektiriyor? Yaratıcılık basit bir şekilde ölü biçimleri, tükenmiş sembolleri ve yaşamım yitirmiş mitleri feshedip atmak değil mi? Hayır. Joyce’un metaforu çok daha net: İnsanın ruhunun Örsünde dövmesi kadar zor. Gerçekten de şaşırtıcı bir bilmeceyle yüz yüzeyiz.

George Bernard Shaw’dan biraz yardım geliyor. Kemancı Heifitz tarafından verilen bir konsere gittikten sonra eve vardığında şu aşağıdaki mektubu yazmış:

Azizim Mr. Heifitz,

Karım ve ben konserinizle büyülendik. Böylesine güzel çalmayı sürdürürseniz genç yaşta öleceğiniz muhakkak. Kimse tanrıların kıskançlığını kamçılamadan böylesine mükemmel çalamaz. Sizden her akşam yatmadan önce kötü bir şeyler çalmanızı içtenlikle istirham ediyorum...

Shaw'un nükteli sözlerinin altında sık sık olduğu gibi derin bir gerçeklik yatıyor -yaratıcılık tanrıların kıskançlığını kamçılar. Otantik yaratıcılığın böylesine cesaret gerektirmesi bundan: Tanrılarla yapılan kıyasıya bir cenk söz konusu.

Size, bunun niye böyle olduğu konusunda tam bir açıklama yapamayacağım, sadece görüşlerimi paylaşabilirim. Çağlar boyunca otantik biçimde yaratıcı kişiler kendilerini sürekli böyle bir mücadele içinde buldular. Degas, vaktiyle şöyle yazmıştı: "Ressam resmini, suçlunun suç işlerken hissettiği duyguyla yapar," Musevilik ve Hıristiyanlıkta, 10 Emir'in İkincisi şöyle tembihler: "Kendine oyma bir put yapmayacaksın, ya da yukarıdaki gökte, ya da aşağıdaki toprakta, ya da toprak altındaki suda bulunanlara benzer bir şey yapmayacaksın." Bu emrin görünürdeki amacının Musevi halkını, putçuluğun yaygın olduğu o zamanlarda puta taparlığa karşı korumak olduğunun farkındayım.

Ama emir, her toplumun sanatçılarına, şairlerine ve ermişlerine beslediği tarihten bağımsız endişeyi de dile getiriyor. Çünkü onlar her toplumun kendini korumaya adadığı statükoyu tehdit eden kişiler. Bu, Rusya'daki şairlerin ifadelerini ve sanatçıların biçemlerini kontrol etme mücadelesinde açıkça cereyan ediyor; bizim ülkemizde de, bu kadar apaçık olmasa da aynı durum hâkim. Ama, bu ilahi yasaya ve bunu çiğnemek için gereken cesarete rağmen, çağlar boyunca sayısız Musevi ve Hristiyan kendilerini resmetmeye ve yontmaya adadılar ve şu ya da bu biçimde oyma putlar yapmayı ve semboller üretmeyi sürdüregeldiler. Birçokları tanrılarla cenk etmenin deneyimini yaşadı.

Yorum yapmadan değinebileceğim bir diğer bilmeceler yığını, bu ana bilmeceyle bağlantılı. Biri, deha ve psikozun birbirine çok yakın olması, bir diğeri yaratıcılığın açıklanamaz bir suç duygusunu taşıması, bir üçüncüsü birçok sanatçı ve şairin çokluk, yaratılarının doruğundayken intihar etmiş olması.

Tanrılarla cenk bilmecesinin içinden çıkmaya uğraşırken insanın kültürel tarihine, insanların yaratıcı edimi nasıl anlamış olduklarını aydınlatan mitlere geri döndüm. Bu mit terimini bugünkü saptırılmış “asılsızlık” anlamında kullanmıyorum. Böylesine bir hataya ancak, deneysel olgu toplama iptilasıyla kendisinden geçip, insan tarihinin çok daha derin bilgeliğine kendisini kapatan bir toplum düşebilirdi. Mifı daha çok, soyun ahlaki bilgeliğinin dramatik bir gösterimi anlamında kullanıyorum. Mit sadece entelekti değil, duyumların tümünü kullanır.

Antik Yunan uygarlığında, Prometheus miti vardır; bu mite göre Olimpos dağmda yaşayan bir Titan olan Prometheus, insanların ateşten yoksun olduğunu görmüştü. Yunanlılar onun ateşi tanrılardan çalıp insanlığa vermesiyle, uygarlığın başladığını kabul etmişlerdi; sadece dokumacılık ve aş pişirmede değil, felsefe, bilim, tiyatro ve kültürün kendisinde de.

Ama önemli nokta Zeus’un gazaba gelmesinde. Zeus Prometheus’un Kafkas dağında zincire vurularak cezalandırılmasını emretti, her sabah bir kartal gelip gece olunca tekrar büyüyen ciğerini yiyordu. Mitteki bu unsur, yaratıcı sürecin akla gelen canlı bir sembolü. Tüm sanatçıların bir an, günün sonunda kendilerini bitmiş, tükenmiş hissedip,

imgelemlerini asla dışa vuramayacaklarından emin, onu unutmaya and içerek her şeye tümüyle başka bir konu üzerinde ertesi sabah yeniden başlamaya karar verdikleri olmuştur. Ama gece esnasında “ciğerleri tekrar büyür”. Enerji dolu dikelirler ve yenilenmiş umutlarıyla görevlerinin başına, ruhlarının örsü başında didinmeyi sürdürmeye dönerler.

Prometheus mitinin oyunbaz Yunanlıların uydurdukları, kendilerine Özgü bir masaldan ibaret olduğunu düşünenler varsa, Musevi-Hristiyan geleneğinde neredeyse tam da aynı gerçekliğin bulunduğunu hatırlatayım. Âdem ve Havva mitinden bahsediyorum. Bu, ahlaki bilincin ortaya çıkışının piyesidir. Kierkegaard’m bu mitle (ve tüm mitlerle) ilişkili olarak dediği gibi, içsel olarak beliren gerçeklik sanki dışsalmış gibi gösterilir. Âdem miti, her çocuğun doğumundan birkaç ay sonra başlayarak ve iki ya da üç yaşında tanınabilir haline ulaşarak sürekli yeniden canlandırılır; idealde ise insanın yaşamı boyunca niteliğini zenginleştirip genişleterek tüm yaşam boyunca geliştirilir. İyi ve kötü bilgisi ağacının elmasını yemek, insan bilincinin şafağını temsil eder, ahlaki vicdan ve bilinç bu noktada eşanlamlıdır. Cennet Bahçesi’nin masumiyeti -ana karnı, gebelik ve yaşamın ilk ayının “rüyadaki bilinç“i (tabir Kierkegaard’ın) ebediyen yok olmuşlardır.

Psikanalizin görevi bilinci artırarak, gerçekte insanların iyi ve kötü ağacından yemelerine yardım etmektir. Bu deneyimin birçok kişi için, Oidipus için olduğu kadar ürkütücü olması bizi şaşırtmasın. İnsandaki bilincin kişinin kendisinde yarattığı dehşeti atlayan herhangi bir “direniş” (resistance) kuramı eksik ve muhtemelen yanlıştır.

Masumane saadeti yerine çocuk şimdi, kaygı ve suç duygularının deneyimini yaşar. Çocuğun payına düşen miras bireysel sorumluluğunun duyumu ve hepsinden önemlisi ancak sonraları gelişecek olan sevme yetisidir. Bu sürecin "gölge" yanı bastırmaların ve aynı zamanda nevrozun belirişidir. Gerçekten meş'um bir olay. Buna "insanın düşüşü" derseniz, bunun "yukarıya doğru düşüş" olduğunu ileri süren Hegel ve diğer sorgulayıcı tarih çözümleyicilerine katılmalısınız; çünkü bu deneyim olmaksızın, tanıdığımız haliyle ne bilinç olurdu ne de yaratıcılık.

Ama yine, Yehova kızgındı. Adem ve Havva bahçeden dışarıya alevli kılıç taşıyan bir melek tarafından sürüldüler. Huzursuz edici paradoks karşımıza hem Yunan, hem de Musevi-Hristiyan mitlerinde çıkmakta, her ikisi de yaratıcılık ve bilincin her şeye kadir bir güce karşı başkaldırıdan doğduğunu göstermekteler. Bu yüce Tanrılar'ın, Zeus ve Yehova'nın insanlığın ahlaki bir bilince ve uygarlık sanatlarına sahip olmasını istememiş oldukları sonucuna mı varacağız? Bu gerçek bir sır.

En belirgin açıklama yaratıcı sanatçı, şair ve ermişin toplumumuzun gerçek (idealin tersi olarak gerçek) tanrılarıyla dövüşmek zorunda olmaları -uyumculuk tanrısıyla olduğu kadar, duygusuzluk, maddi başarı ve sömürücü gücün tanrılarıyla. Bunlar toplumumuzun insan yığınları tarafından tapınılan "putlar"ı. Ama bu nokta, bilmeceye bir yanıt verebilmek için yeterince derinleşmiyor.

Biraz daha aydınlanmak için araştırıp dururken, mitlere, onları

daha dikkatli okuyabilmek için geri döndüm. Eklenecek ilginç parçayı Prometheus mitinin sonunda buldum; Prometheus zincirlerinden ve işkencesinden ancak bir ölümsüzün, ölümsüzlüğünden onun kurtulmalığı olarak feragat etmesiyle kurtulabilirdi. Bu Chiron tarafından yerine getirildi (yeri gelmişken o da bir diğer çarpıcı semboldür -sağaltım ve tıptaki bilgeliği ve başarısıyla ün kazanmış, tıp tanrısı Asclepius'u yetiştirmiş yarı at, yarı insan tanrı). Mitin bu vargısı bize bilmecenin ölüm problemiyle birleştiğini söylüyor.

Aynı şey Âdem ve Havva için de söz konusu. İyi ve kötü bilgisi ağacından yemelerine öfkelenen Yehova, onların ebedi yaşam. ağacından yiyerek "bizden biri" olmalarından korktuğu için haykırmaktadır. O halde! Bilmece tekrar, bir çehresini ebedi yaşamın oluşturduğu ölüm problemine gelip dayanıyor.

Tanrılarla cenk böylece gelip bizim kendi ölümlülüğümüze bağlanıyor. Yaratıcılık ölümsüzlük için duyulan bir özlemdir. Biz insanlar ölmemiz gerektiğini biliyoruz. Ne gariptir ki, ölümden söz edebiliyoruz. Biliyoruz ki, her birimiz ölümle yüzleşecek cesareti geliştirmeli. Bununla birlikte ona baş kaldırmalı ve onunla mücadele etmeliyiz. Yaratıcılık bu mücadeleden gelir -yaratıcı edim başkaldırıdan doğar. Yaratıcılık sadece gençlik ve çocukluğumuzun masum kendiliğindenliği değildir; yetişkin bir insanın tutkusuyla birleştiriimelidir -kişinin ölümünden öte yaşama tutkusu. İnsanlık durumumuza en çok uyan sembol, Michelangelo'nun yaptığı, taş kapanlarında kıvranan, çırpınan esirlerin bitmemiş heykelleridir.

8

Sanatçı için baş kaldıran sözcüğünü kullandığımda ihtilalcilik ya da dekanın bürosunu ele geçirmek gibi şeylerden bahsetmiyorum, bu bambaşka bir mesele. Sanatçılar genellikle kendi iç imgeleri ve hülyalarına dalmış yumuşak huylu insanlardır. Ama tam da bu onları baskıcı bir toplum için korkulu kılar. Çünkü sanatçılar, insanoğlunun süregelen kafa tutma gücünün taşıyıcılarıdır. Kendilerini, Tanrı'nın Yaradılış'ta kaostan biçimi yaratması gibi, kaosun içine ona biçim vermek için gömmeyi severler. Gündelik, duygusuz, alışılageldik olandan hiçbir zaman hazzetmeyerek devamlı yeni dünyalara doğru ileri atılırlar. Böylece "soyun yaratılmamış vicdanı"nın yaratıcıları olurlar.

Bu, bir duygulanım yoğunluğunu, yüksek tutulan bir vitaliteyi gerektirir -vital olan her zaman ölüme karşıt değil midir? Bu yoğunluğu birçok değişik isimle adlandırabiliriz: Ben öfke demeyi seçiyorum. Çağdaş şair Stanley Kunitz, "şair şiirlerini öfkesinden çıkarır yazar," der. Bu öfke şairin tutkusunu tutuşturmak, yeteneklerini ortaya çıkarmak, yakıcı kavrayışlarını vecd içinde bir araya toplamak için zorunludur, böylece şiirlerinde kendini aşabilir.

Öfke, toplumumuzda fazlasıyla bulunan adaletsizliğe karşıdır. Ama eninde sonunda tüm adaletsizliğin prototipine karşıdır: Ölüme.

Aklımıza, bir diğer çağdaş şair Dylan Thomas'ın babasının Ölümü üzerine yazdığı şiirin ilk mısraları geliyor:

Gel gitme usulca iyi geceye,
Yaşlılık tutuşup çıldırsın gün kavuşurken;
Bağır, bağır öfkeyle ışığın tükenişine.

Ve şiir şöyle bitiyor:

Ve sen, babacığım, o hüzünlü tepede,
Küfret, kutsa beni taşan gözyaşlannla içten,
Gel gitme usulca iyi geceye.
Bağır, bağır öfkeyle ışığın tükenişine.

Sadece kutsanmayı istememesi dikkat çekici. "Küfret, kutsa beni taşan gözyaşlarınla içten." Dikkat çekici olan bir başka şey de şiiri yazanın Dylan Thomas olması, babası değil. Ama, sonsuza dek kafa tutacak ruhu ifade eden oğlu -ve sonuç olarak elimizde bu delip geçici zarif şiir var.

Bu öfkenin, sayesinde ölüm deneyiminin dışında durduğumuz ve onun hakkında nesnel, istatistiksel yorumlar yapabildiğimiz, ölüm üzerine yaratılmış ussal kavramlarla, alıp vereceği hiçbir şey yok. Nesnelliğin ancak bir başkasının ölümüyle alıp vereceği olabilir, kendimizinkiyle değil. Biliyoruz ki, yeni bir kuşağın doğması için, yaprak olsun, ot olsun, insan ya da canlı varlık

olsun, önceki kuşağın ölmesi gerekli. Çocuğun bir köpeği var ve köpek ölüyor. Çocuğun kederi derin bir öfkeyle karışık. Eğer biri kalkar da ölümü ona nesnel, evrimsel bir yoldan anlatırsa -her şey ölür, köpekler de insanlardan önce ölürler- iyi bir tokat yapıştırabilir. Çocuk bunları şu ya da bu şekilde zaten biliyordur. Onun yitirmekten ve terk edilmişlikten gelen duygusu, köpeğe olan sevgisinin ve köpeğin ona adanmışlığının onu terk edip gitmiş olmaları. Bahsettiğim, Ölümün öznel olarak bizzat deneyimi.

Birbirimizi nasıl anlayacağımızı yaşlandıkça daha iyi öğreniyoruz. İnşallah daha gerçek ve içten sevmeyi de öğreniyoruzdur. Anlayış ve sevgi, sadece yaşla gelen bir bilgeliği gerektirir. Ama bu bilgeliğin gelişiminin en yüksek noktasında ortadan silineceğiz, Güzde sararan ağaçları göremeyeceğiz artık. Baharda zarafetle fışkıran kırları göremeyeceğiz. Her birimiz sadece yıldan yıla sararan bir anı oluşturacağız. Gerçeklerin bu en zoru bir diğer modern şair Marianne Moore tarafından şu sözcüklere konmuş:

Nedir suçsuzluğumuz, suçumuz nedir?
Herkes çıplaktır, herkes tehlikede Nerden bu gözüpeklik...

Ve sonra ölümü ve onunla nasıl yüzleşeceğimizi tasavvur edip şiirini şöyle bitirir:

Duygudan ürkmeyen kişi, bilir nasıl davranılacağını.
Tıpkı o şakıdıkça göğe doğru büyüyen ve çelikten biçimini alan kuş gibi.
Tutsak da olsa kendisi, yetinmek ne aşağılık bir şey, der şakıyan güçlü sesi, ne katıksız bir şey sevinç.

İşte budur ölümlülük,
İşte budur sonsuzluk.

Böylece en sonunda ölümlülük, karşıtı sonsuzlukla iç içe verilmiştir.

9

Çok kişi için başkaldırıyla dini birbirine bağlamak kabullenilmesi zor bir gerçektir. Bu gerçek, peşi sıra son bir paradoksu getiriyor. Dinde en büyük değer kazananlar dalkavuklar ya da statükoya en sıkı sarılanlar değil, baş kaldıranlardır. Tarihte ermiş ile baş kaldıran insanın ne kadar sık aynı kişi olduğunu bir hatırlayın. Sokrates baş kaldıran insandı ve baldıran içmeye mahkûm edildi. İsa baş kaldıran insandı ve çarmıha gerildi. Jean d’Arc baş kaldıran insandı ve kazıkta yakıldı.

Bu kişilerin her biri ve onlar gibi yüzlercesi çağdaşları tarafından görmezden gelinmişse de, sonraki çağlarda tanınmışlar, ahlakta ve dinde kültüre en anlamlı katkıları yapan insanlar olarak değerlenmişlerdir.

Ermişler diye, kutsallığa getirdikleri yeni kavrayışlara dayanarak Tanrı’nın tükenmiş ve yetersiz biçimlenişine baş kaldıranları kastediyoruz. Onları ölüme götüren öğretiler, toplumlarının ahlaksal ve tinsel düzeyini yükseltti. Zeus’un, Olimpos dağının, kıskanç tanrısının yapacağı bir şey kalmadığını anlamışlardı. Bu nedenle, Prometheus sevecenlik dinini temsil eder. Ermişler, binlerce Filistinlinin ölümüyle taçlanan İbranilerin

ilkel kabile tanrısı Yehova'ya karşı baş kaldırdılar. Onun yerine Amos'un, İsaiah'm, sevgi ve adalet tanrısı Jeremiah'ın imgeleri geldi. Başkaldırıları dindarlığın anlamına yeni kavrayışlarla dahil edildi, kan verdi. Paul Tillich'in çok güzel belirttiği gibi, onlar Tanrı'ya, Tanrı'nın Ötesindeki Tanrı adına baş kaldırdılar. Tanrı'nın ötesindeki Tanrı'nın sürekli ortaya çıkması dinsel alandaki yaratıcı cesaretin göstergesidir.

Hangi alanda olursak olalım, yeni dünyanın yapısını biçimlendirmeye yardım ediyor olmanın gerçekliğinde derin bir coşku buluruz. Bu, yaratıcı cesarettir, yaratılarımız ne kadar küçük ya da kazaen olsa da. O zaman Joyce'la birlikte "Hoş geldin, Ey Yaşam!" diyebiliriz. Milyonuncu kez ruhumuzun örsünde soyumuzun yaratılmamış vicdanını dövmeye gidiyoruz.

YARATICILIĞIN DOĞASI

YARATICILIK ÜZERİNE son elli yılın psikolojik çalışmalarını ve yazılarını gözden geçirdiğimizde çarpıcı gelen ilk şey malzemenin genelde kıt, çalışmanın da yetersiz olduğudur. Akademik psikolojide yaratıcılık konusunun ele alınışı bu yüzyılın ilk yarısında, William James'den bu yana bilimdışı, rahat kaçırıcı, esrarlı ve öğrencilerin lisans sonrası bilimsel çalışmalannı saptıncı olarak görüldüğü için, ondan sakınılagelmiştir. Yaratıcılık üzerine çalışmalar yapıldığındaysa, bunlar, yaratıcı kişilere kendi yaptıklannın "gerçek yaratıcılığın" yanına bile yanaşamadığını hissettirecek kadar kenarda kalmış alanlarla ilgileniyorlardı. Aslında sözünü ettiklerimiz öylesine apaçık ya da konu dışıydı ki, sanatçıları, "Evet ilginç. Ama yaratıcı edim sırasında bende olup bitenler bunlar değil," dedirterek gülümsetiyordu. Son yirmi yıldır bir değişimin olmakta oluşu sevindirici ama, yaratıcılığın hâlâ psikolojinin üvey evladı olduğu da bir gerçek.

Durum, psikanaliz ve derinlik psikolojisinde de daha iyi değil. Derinlik psikolojisinin yaratıcılık kuramlarının aşırı sadeleştirilmişliği ve yetersizliğini bana apaçık kanıtlayan yirmi yıl öncesinin bir olayı gayet iyi hatırımda. Bir yaz, on yedi sanatçıdan oluşan bir toplulukla Orta Avrupa'da seyahat ediyor,

köy sanatı üzerine çalışıyor ve resim yapıyorduk. Viyana'ya geldiğimizde sürdürdüğü yaz okuluna devam ettiğim ve bizzat tanıdığım Alfred Adler bizi özel bir konuşma için evine davet etti. Oturma odasındaki konuşmasında, yaratıcılığı telafi etme olarak (compensation) kuramlaştırmasına değindi -insanlar, sanatı, bilimi ve kültürün diğer yanlarını kendi yetersizliklerini telafi etmek için üretirler. Kabuğunun içine istenmeden giren bir kum zerresinin üstünü örtmek için inciyi üreten istiridye sık sık basit bir örnek olarak gösterilir. Adler tarafından, yüksek düzeyde yaratıcı bireylerin yaratıcı edimleriyle, bir eksikliği ya da organ geriliğini nasıl telafi ettiklerini göstermek üzere verilen birçok tanınmış örnekten biri de Beethoven'ın sağırlığıydı. Adler uygarlığın da, insan tarafından, hayvan dünyasındaki diş ve pençe yetersizliklerinin yanı sıra, kendilerini hiç de dostane bir konumda bulmadıkları yerkabuğundaki görece zayıf konumlarını telafi etmek için yaratıldığına inanıyordu. Adler, ardından bir sanatçı topluluğuna hitap ettiğini tümüyle unutup, odaya bir göz gezdirerek "Pek azınızın gözlük kullandığını görüyorum, sanırım sizler sanatla ilgilenmiyorsunuz," dedi. Böylece bu telafi kuramının aşırı sadeleştirmeyle nerelere varılabileceği dramatik bir biçimde sahnelendi.

Adler'in kuramının belli bir değeri var ve bu alanda çalışanların gözden uzak tutmaması gereken önemli kuramlardan biri. Ama bu kuramın hatası, yaratıcı süreçle olduğu gibi ilgilenmemesi. Bir bireydeki telafiye yönelik eğilimler onun yaratısının alacağı biçime etki edecektir, ama yaratıcılık sürecinin kendisini açıklayamaz. Telafiye duyulan ihtiyaçlar kültürdeki ya da bilimdeki özel bir yönelime ya da kavislenişe etki ederler, ama bilimin ya da kültürün yaratılmasını açıklamazlar.

Bunun farkına vardığım için psikoloji mesleğimin başından beri yaratıcılığı açıklamaya çalışan kuramlara karşı hatırı sayılır bir şüphecilikle yaklaştım. Ve kendime şu soruyu her zaman sormayı öğrendim: Kuram yaratıcılığın kendisiyle mi ilgileniyor, yoksa sadece yaratıcı edimin bir ürünüyle, kısmi, sathi bir çehresiyle mi İlgileniyor?

Psikanalizin, geniş ölçüde başvurulan, yaratıcılık üzerine diğer kuramlarının iki özniteliği vardır: Bir kere, indirgeyicidirler -yani, yaratıcılığı bir diğer sürece indirgerler. İkincisi, yaratıcılığı genellikle nevrotik ruh hallerinin özgül bir dışavurumu olarak kurarlar. Psikanalitik çevrelerde yaratıcılığın sık kullanılan tanımı "egoya hizmet eden bir gerilemedir (regression)". Zaten gerileme teriminin kullanılması, indirgemeci yaklaşımın açık bir göstergesidir. Empatik yaklaşmayı benimsediğim için yaratıcılığın bir diğer sürece indirgenerek anlaşılmasını ya da, özde nevrozun bir dışavurumu olarak alınmasını kabul etmiyorum.

Yaratıcılığın kendi özel kültürümüzde ciddi psikolojik sorunlarla bütünleştiği muhakkak -Van Gogh çıldırıya kapıldı, Gaugin içe kapanık (schizoid) görünüyor, Poe alkolikti ve Virginia Woolf ciddi bir çöküntü içindeydi. Yaratıcılık ve özgünlüğün, kültürlerine uymayan kişilerde bütünleştiği apaçık. Ama bu, zorunlu olarak, yaratıcılığın nevrozun ürünü olduğu anlamına gelmez.

Yaratıcılığın nevrozla bütünleşmesi karşımıza bir ikilem çıkarır -yani, sanatçıların nevrozunu psikanalizle tedavi edersek artık yaratmayacaklar mı? Diğerleri gibi bu çatallanmanın kökü de

indirgeyici kuramlarda. Daha ileri gidersek, yüceltme (sublimation) ile ima edildiği gibi, etki ya da dürtünün aktarılıp (transfer) yer değiştirmesi yoluyla yaratıyorsak, ya da yaratıcılığımız telafi ile kastedildiği gibi, sadece bir başka şeyi başarmaya çabalamanın yan ürünü ise, tam da yaratıcı edimimizin değeri bir sahte değer olmaz mı? Yeteneğin hastalık, yaratıcılığın da nevroz olduğunu sokuşturmaya çalışan bu savlara karşı gerçekten güçlü bir tavır almalıyız.

1. Yaratıcılık Nedir?

Yaratıcılığı tanımlarken, bir yandan sahte biçimleriyle -yani, yüzeysel bir estetizm olan yaratıcılıkla- arasındaki ayrımı ortaya çıkarmamız gerekir. Diğer yandan da yaratıcılığın otantik biçimini -yani, yeni bir şeye varlık kazandırma sürecini. Can alıcı ayrım, yapmacıklı ("hüner"de ya da "oyun"da olduğu gibi) sanat ile has sanat arasındaki ayrım.

Bu ayrım sanatçı ve felsefecilerin yüzyıllardan beri belirgin kılmaya uğraştıkları bir ayrımdır. Mesela Platon, şair ve sanatçıları gerçekliğin altıncı halkasına indirdi, çünkü onların, gerçekliğin kendisiyle değil sadece görünüşleriyle ilgilendiklerini söyledi. Bezemecilik olan sanattan bahsediyordu, yaşamı güzelleştirmenin bir yolundan, suretlerle ilgilenmekten. Ama daha sonra yazdığı etkileyici diyaloğu Şölen'de, gerçek sanatçılar ile neyi kastettiğini anlatır: Yeni bir gerçekliğe yaşam verenlerdir bunlar. Bu şair ve diğer yaratıcı kişilerin, varlığın kendisini ifade edenler olduğunu belirtir. Kendi ifademle, insan bilincini genişletenler bu kişilerdir. Onların yaratıcılığı, bir insanın dünyada kendi varlığını yapışının en temel görünüşüdür.

Yaratıcılık üzerine sorgulamalarımızın yüzeyselliğin Ötesine

geçebilmesi için, yukarıdaki ayrımı netleştirmeliyiz artık. Burada ilgilendiğimiz, hobiler, kendi işini kendin gör akımları, pazar günü ressamlığı ya da boş zaman doldurma biçimleri değil. Yaratıcılığın anlamı, sadece hafta sonları yapılan bir şey olduğu düşüncesinden başka nerede bu kadar feci yitirilmiştir?

Yaratıcı süreç sayrılığın sonucu olarak değil, duygulanımsal (emotional) sağlığın en yüksek derecedeki betimi, normal kişilerin kendilerini gerçekleştirme edimlerinin bir dışavurumu olarak keşfedilmeli. Yaratıcılık, sanatçının olduğu kadar bilim adamının, estetin olduğu kadar düşünürün emeğinde görülmeli; ve yaratıcılığın erimi, ola ki modern teknolojinin kaptanlarında ya da bir annenin çocuğuyla normal ilişkilerinde ortaya çıksın, çizilip sınırlandırılmamalı. Yaratıcılık Webster'in yerinde belirtişiyle, yapma, varlığı ortaya çıkarma sürecidir.

2. Yaratıcı Süreç

Yaratıcı sürecin doğasını soruşturalım artık ve yaratıcı edim anında bireylerde gerçekte neyin cereyan ettiğini mümkün olduğunca eksiksiz biçimde anlatmaya çalışarak yanıtlarımızı araştıralım. Kendilerini tanıdığım, onlarla çalışmış olduğum ve bir bakıma bizzat onlardan biri olduğum için daha çok sanatçılardan bahsedeceğim. Bu diğer etkinliklerdeki yaratıcılığı önemsemediğim anlamına gelmez. Yaratıcılığın doğası üzerine bundan sonraki çözümlemenin tüm insanların yaratıcı anlarına uygulanabileceğini varsayıyorum.

Yaratıcı edimde dikkatimizi çeken ilk şey bir karşılaşma olmasıdır (encounter[10]). Sanatçılar resmetmeyi amaçladıkları kır manzarasıyla karşılaşırlar - ona bakarlar, onu şu ya da bu açıdan gözlerler. Onun içine emildiklerini, yutulduklarını söyleyebiliriz. Ya da, soyut ressamların durumunda olduğu gibi karşılaşma, sonradan paletteki göz alıcı renklerde ya da tuvalin katı cezbedici beyazlığında kendini dışa vuracak bir fikirle, bir iç hayalle olabilir. Boya, tuval ve diğer malzemeler burada karşılaşmanın ikincil kısmını oluştururlar; tastamam koyacak olursak karşılaşmanın dili, ortamıdırlar. Ya da bilim adamı benzer bir karşılaşma durumunda deneyleriyle, laboratuvar göreviyle yüz yüze gelir.

Karşılaşma iradi bir çabayı -yani, “istem gücünü” (willpower)- içerebilir de, içermeyebilir de. Mesela, sağlıklı bir çocuğun oyunu da karşılaşmanın esas özelliklerine sahiptir ve bu oyunun yetişkinin yaratıcılığının önemli ilkörneklerinden biri olduğunu biliyoruz. Esas nokta iradi çabanın varlığı ya da yokluğu değil, gömülmenin, (daha sonra ayrıntısıyla değineceğimiz) yoğunlaşmanın derecesidir; belirgin nitelikte bir bağlanma (engagement) olmalıdır.

Şimdi, sahte, kaçak yaratıcılık ile has yaratıcılık arasındaki Önemli ayrıma geliyoruz. Kaçak yaratıcılık karşılaşmanın eksik kaldığı yaratıcılıktır. Psikanalizde genç bir adamla çalışırken bunu canlı bir biçimde görebilmiştim. Yetenekli ve mahir olan bu adam, zengin ve çeşitli yaratıcı gizilgüçlere sahipti; fakat her zaman, bunları edimselleştirmeden az önce duraksıyordu. Aniden mükemmel bir öykünün fikrini yakalıyor, daha ötesini yazmanın artık sessiz sedasız halledilebileceği dolulukta bir şemayı kafasında kurduktan sonra ise deneyiminin vecdinden aldığı doygunluk içinde zevke dalıyordu. Sonra yazmayı kesip orada duruyordu. Sanki aradığı, kendini, tam yazmak üzere olan, yazabilecek olan biri olarak görmekti, aradığını bunda buluyor ve ödülünü bundan kazanıyordu.

Bu yüzden de hiçbir zaman gerçekten yaratmadı.

Bu benim ve onun için oldukça şaşırtıcı bir sorundu. Birçok yandan çözümlemesini yaptık: Babası bir dereceye kadar yetenekli bir yazarsa da başarılı olamamıştı; annesi babasının yazılarına çok önem verdiyse de diğer sahalarda onu yalnızca

küçümsediğini göstermişti. Tek çocuk olan genç adam, annesi tarafından pohpohlanmış ve üzerine çok fazla düşülmüştü, sık sık da, babasına tercih edildiği gösterilmişti - mesela yemeklerde kayırılarak. Hasta açıkça babasıyla rekabet içindeydi ve başarısı halinde lanetli bir tehditle karşı karşıya kalacaktı. Bunu ve bunun gibi şeyleri ayrıntılarıyla çözümledik. Yaşamcıl bir deneyim halkası her nasılsa yitikti, kaybolmuştu.

Bir gün hasta heyecanlandırıcı bir keşif yaptığını söyleyerek içeri girdi. Önceki gece okumaktayken, alışageldiği öykü fikirlerinin ani bir akışına dalmış ve bu olaydan her zamanki zevki almıştı. Aynı zamanda belirgin bir cinsel duyguya da kapılmıştı, ilk defa olarak o zaman, tam da böylesi beyhude yaratıcı anlarında bu cinsel duyguya hep kapılageldiğini anımsamıştı.

Bu cinsel duygunun hem huzur isteği ve duyumsal memnuniyetin edilgin bir çeşidi, hem de kadınlardan koşulsuz bir hayranlığın arzulanışı olduğunu gösteren karmaşık çağrışım analizlerine girmeyeceğim. Açık bir biçimde belirtmekle yetineceğim netice sadece, fikirlerinin yaratıcı "infilaklarının", annesinden hayranlık, memnuniyet kazanmanın yolu olduğu; annesine ve diğer kadınlara ne mükemmel, ne yetenekli biri olduğunu göstermek ihtiyancındaydı. Onlarda güzel ve mağrur bir imge yarattı mı, artık yapacağını yapmış, istediğine,varmış sayılırdı. Bu bağlamda bakıldığında gerçekte ilgi duyduğu yaratıcılık değil, yaratacak gibi olmaktı; yaratıcılık bambaşka bir şeye hizmet ediyordu.

Artık bu modelin nedenlerini nasıl yorumlarsanız yorumlayın, odaktaki görüntü açık -karşılaşma eksik kalmıştı. Kaçak sanatın

özü bu değil mi? Karşılaşma dışında her şey var. Ve -Rank'ın Artiste Manqué[11] dediği- sanatsal teşhirciliğin birçok çeşidinin merkezindeki görüntü bu değil mi? Sanatın bir çeşidinin nevrotik, diğerinin sağlıklı olduğunu söyleyerek geçerli bir ayrım yapamayız. Buna kim karar verebilir ki? Söyleyebileceğimiz sadece yaratıcılığın teşhirci, kaçak biçimlerinde gerçek karşılaşmanın, gerçekliğe bağlanmanın olmadığıdır. Genç adamın peşinde olduğu bu değil; onun istediği annesi tarafından edilgince kabul edilmek ve hayran olunmak. Bu çeşit durumlarda olumsuz açıdan bir gerilemeden söz etmek çok yerinde olur. Can alıcı nokta ise burada yaratıcılıktan tümden değişik bir şeyden söz etmekte olduğumuzdur.

Karşılaşma kavramı, yetenek ve yaratıcılık arasındaki önemli ayrımı da daha net kılmamıza yarayacak. Yetenek nörolojik karşılıklara sahip olabilir ve bireye "verilen" bir şey gibi ele alınabilir. Bireyin, kullansa da kullanmasa da, yeteneği olabilir; yetenek bireyde şu ya da bu olarak ölçülebilir. Ancak, yaratıcılık sadece edimde görülebilir. Pürist olsaydık "yaratıcı kişi"den değil, sadece yaratıcı edimden söz ederdik. Bazen, Picasso örneğinde olduğu gibi, büyük yetenekle birlikte büyük karşılaşmaya, bunun sonucunda da büyük yaratıcılığa sahip olabiliriz. Bazen sahip olduğumuz, -birçoklarının Scott Fitzgerald Örneğinde hissettiği gibi büyük bir yetenek ve güdük bir yaratıcılıktır. Bazense pek fazla yeteneği olmayan yüksek bir yaratıcılık olabilir. Amerikan sahnesindeki yüksek düzeyde yaratıcı simalardan biri olan romancı Thomas Wolfe'un "yeteneksiz dahi" olduğu söylenmiştir. Onu böylesine yaratıcı kılan, kendini malzemesinin içine tümüyle fırlatması ve bunu söylemek için gösterdiği mücadeleydi - büyüklüğü karşılaşmasının yoğunluğundan geliyordu.

3. Karşılaşmanın Yoğunluğu

Bu, bizi yaratıcı edimdeki ikinci unsura götürüyor -yani, karşılaşmanın yoğunluğuna. Gömülmek, emilmek, kapılıp gitmek, bütünüyle dalıp gitmek, vs., yaratıcı sanatçı ya da bilim adamının durumunu, ya da oyun oynayan çocuğu anlatmakta kullanılır. Hangi isimlerle adlandırılırsa adlandırılsın has yaratıcılık, yoğun bir farkındalık, bir bilinç artışı ile nitelenir.

Sanatçılar, sizin gibi, benim gibi, yoğun karşılaşma anlarında çok belirgin nörolojik değişiklikler yaşarlar: Artan kalp vuruşu; yüksek kan basıncı; boyadığımız sahneyi daha canlı görebilmemiz için gözlerin kısılarak görüşün daralıp yoğunlaşması; çevremizdeki şeylere karşı (zamanın geçişine olduğu gibi) kayıtsızlaşma… İştahımızın kesildiğini duyumsarız -kişiler yaratıcı edim esnasında yiyip içmekle ilişkilerini kesip, yemek zamanının geçtiğini fark etmeden çalışmalarına devam edebilirler. Tüm bunlar, otonom sinir sisteminin (rahatlık, huzur ve beslenmeyle ilgili olan) parasempatik bölümünün işlevinin engellenmesi ve sempatik sinir sisteminin etkinleşmesiyle ortaya çıkarlar. Ve ne ilginç ki tam burada, karşımıza Walter B. Connon'un "kaçma-savaşma" mekanizması olarak anlattığı görüntü karşımıza çıkıyor -organizmanın savaşmak ya da kaçmak için harekete geçirilmesi.

Bu, geniş anlamda kaygı ve korkuda bulduğumuzun nörolojik karşılığıdır.

Oysa sanatçı ya da yaratıcı bilim adamının hissettikleri kaygı veya korku değildir, coşkudur. Bu sözcüğü mutluluk ya da hazza karşıt olarak kullanıyorum. Sanatçının yaratma anında duyumsadığı memnuniyet ya da tatmin değildir (bu sonra gelir, geceleyin içkisini yudumladığında ya da piposunu tüttürdüğünde). Daha çok coşkudur bu, bilincin artışıyla atbaşı giden, kişi kendi gizilgüçlerini gerçekleştirirken akıp giden duygu olan coşku.

Farkındalığın bu yoğunlaşması, bilinçli veya istençli bir amaçla bağlantılı olmak zorunda değildir. Dalgınken, rüyalarda ya da bu gibi bilinçdışı düzeylerde meydana çıkabilir. Seçkin bir profesör açıklayıcı bir öyküye değinmişti. Özel bir kimyasal formülü bir zamandır başarısız bir biçimde araştırmaktaymış. Bir gece uyurken, rüyasında formülün neticelenmiş bir şekilde karşısına çıktığını görmüş. Uyanmış, karanlıkta eline geçen tek şey olan bir bez parçasına formülü heyecanla yazmış. Fakat ertesi sabah kendi çiziktirdiklerini okuyamamış. Ondan sonraki her akşam, düşünü tekrar düşleme umuduyla yatmaya başlamış. Şansa bakın ki, birkaç akşam sonra bunu becermiş ve formülü kaydedebilmiş. Bulduğu formül, araştırdığı formüldü ve sayesinde Nobel ödülünü kazandı.

Bu kadar dramatik bir biçimde ödüllendirilmesek de hepimizin . benzeri deneyimleri olmuştur. Biçimlendirme, kurma, yapma süreçleri, o anda bilincinde olmasak da sürüp gider. William James bir keresinde yüzmeyi kışın, kaymayı yazın öğrendiğimizi söylemişti. Bu görüngüleri yorumlarken ister bilinçdışının

birtakım formülleştirilmiş terimlerini kullanın; isterseniz bunları biz üzerlerinde çalışmazken bile sürüp giden birtakım nörolojik süreçlere bağlayan William James'i izlemeyi tercih edin, ya da benim yaptığım gibi bir başka yaklaşım seçin, açık olan şey, yaratıcılığın, yoğunlaşmanın değişik derecelerinde, bilinçli istencin doğrudan kontrolünde olmaksızın sürmekte olduğudur. Bu yüzden, bahsettiğimiz farkındalık artışı kendi kendinin bilincinde olmak anlamına gelmez. Daha çok, kendini bırakmak ve massetmekle bağlantılıdır ve kişiliğin tüm düzeylerinde birden bir farkındalık artışını kapsar.

Ama şunu hemen eklemeliyim, dalgınlık esnasında gelen bilinçdışı kavrayışlar ya da yanıtlar durduk yerde vurup kaçmazlar. Gerçekten de kendimizi gevşettiğimiz zamanlarda, bir fantezide ya da oyunu çalışmaya yeğlediğimizde ortaya çıkabilirler. Ama çok açık olan, üzerinde kişinin kendini vererek ve büyük emek harcayarak çalıştığı alanlara mahsus olmalarıdır. İnsan varlığındaki amaç, istem gücü diye isimlendirmeye alıştığımız görüngüden çok daha karmaşık bir görüngüdür. Amaç, yaşantının tüm düzeylerinde birden seferberliktir. Kavrayışlara sahip olmayı isteyemeyiz. Yaratıcılığı isteyemeyiz. Ama kendimizi, adayışın ve teslimiyetin yoğunluğuyla karşılaşmaya vermeyi isteyebiliriz. Farkındalığın daha derin yanları kişinin kendini karşılaşmaya teslim edişi ölçüsünde etkilenir.

İşaret etmemiz gereken bir nokta da, "karşılaşmanın yoğunluğu"nun, yaratıcılığın Dionysian yanıyla özdeşleştirilmemesi gerektiği. Bu Dionysian sözcüğünün yaratıcı çalışmalar üzerine yazılmış kitaplarda sık sık geçtiğini görürsünüz. Sarhoşluk ve diğer vecd hallerinin, Yunan tanrısının isminden

alman bu terim, vitalitenin kabarışını, antik Dionysos şenliklerine niteliğini veren kendini bırakışı ima eder. Önemli kitabı Tragedyanın Doğuşu'nda, Nietzsche, yükselen vitaliteye ilişkin Dionysos ilkesi ile, biçim ve ussal düzene ilişkin Apollon ilkesini, yaratıcılıkta birlikte devinen iki diyalektik ilke olarak koyar. Bu ikiliğin varlığı birçok araştırmacı ve yazar tarafından kabul edilir.

Yoğunlaşmanın Dionysosçu çehresi psikanaliz tarafından yeterince kolay biçimde incelenebilir. Neredeyse her ressamın, şu ya da bu zamanda alkolün etkisi altında resmetmeyi denediği olmuştur. Olan biten genelde beklenildiği gibidir ve tüketilen alkolle orantılı olarak cereyan eder -yani, ressam gerçekten de normalde olduğundan daha iyi bir parça çıkardığını düşünür, ancak ertesi sabah resme bakıldığında görülen olgu, aslında resmin normaldekinden kötü olduğudur. Dionysosçu kendini bırakma devrelerinin değeri tabii ki açıktır, hele bizimki gibi, kart basma biteviyeliği ile bitmez tükenmez komite toplantıları, akademik dünya için sanayi dünyasından çok daha fazla öldürücü olan durmadan daha büyük miktarlarda kitap ve kâğıt üretme baskıları ile, yaratıcılık ve sanatların öleyazdığı bir uygarlıkta. Ben şahsen, Akdeniz ülkelerinde hâlâ yaşayan "karnaval" zamanlarının sağaltıcı etkilerini özlüyorum.

Bununla birlikte, yaratıcı edimin yoğunluğunun karşılaşmayla ilişkisi nesnel bir biçimde olmalıdır ve yoğunlaşma sadece sanatçının "aldığı" bir şeyle açığa çıkmamalıdır. Alkol bir yatıştırıcıdır ve sanayileşmiş bir uygarlıkta belki de zorunludur; ama, kişi alkolü onu bağlayan güçlerden kurtulmak için muntazaman gereksinmeye başladığında probleme yanlış bir isim vermektedir. Gerçekte mesele, bu engellerin niye ilk sırada

bulunduklarıdır. Böylesi ilaçlar alındığında vitalitenin kabarışı ve diğer etkiler üzerine yapılan psikolojik araştırmalar fazlasıyla ilginçtir; ama bunu, karşılaşmayla birlikte ortaya çıkan yoğunluktan kesin bir şekilde ayırt etmek gerek. Karşılaşma kendi başına olan bir şey değildir, çünkü biz kendimiz Öznel olarak değişmiş oluruz; karşılaşma daha çok nesnel dünyayla gerçek bir ilişkiyi temsil eder.

Dionysian ilkesinin önemli ve derin yanı vecd halidir. Yunan tiyatrosu Dionysos cümbüşleriyle bağlantılı olarak gelişmişti - biçim ve tutku ile düzen ve vitalitenin birliğini sağlayan muhteşem bir yaratıcılık doruğu. Vecd, bu birliğin oluştuğu süreç için kullanılan teknik bir terimdir.

Vecd konusu psikolojide daha etkin bir dikkatle üzerine eğilinmesi gereken bir konu. Hiç şüphesiz ki sözcüğü popüler ve ucuzlaştırılmış "isteri" anlamında kullanıyor değilim, "ex-stalis"in tarihsel ve etimolojik anlamında kullanıyorum -yani, tamı tamına "fırlayıp çıkmak", özne ve nesne arasında birçok insan etkinliğinde süren, her zamanki çatallaşmadan kurtulmak. Vecd, yaratıcı edim esnasında cereyan eden bilinç yoğunlaşması için kullanılan kesin terimdir. Ama vecd sadece bir Baküs "koyverme"si olarak düşünülmemelidir; vecd, bilinçaltı ve bilinçdışı bilinçle birlik halinde işlediği tüm benliği içerir. Böylece usdışı değil daha çok usüstüdür. Vecd, entelektüel, iradi ve duygulanımsal işlevlerin hep birden rol almalarını sağlar.

Söylediklerim geleneksel akademik psikolojimizin ışığında garip görünebilir. Garip görünecektir. Geleneksel psikolojimiz, son dört yüzyıldır Batı düşüncesinin özniteliği olan özne ve nesne

arasındaki ikilik üzerine kurulmuştur. Ludwig Binswanger bu ikiliği “zamanımıza kadarki psikoloji ve psikiyatrinin kanseri” olarak isimlendirir.4 Bu ikilik, yaşantıyı sadece nesnel terimlerle tanımlayan davranışçılık ve operasyonalizm tarafından giderilememiştir. Yaratıcı yaşantıyı salt öznel bir görüngü olarak yalnız bırakmakla da giderilememiştir.

Birçok psikoloji okulu ve diğer modern düşünce okulları bu yarılmanın farkına varmadan, onu varsaymayı hâlâ sürdürüyorlar. Usu duygulanımlara karşı yerleştirmeye eğilim duyduk hep, bu ikilikten de, duygulanımlar karıştırılmazsa bir şeyin en kesin biçimde gözlemlenebileceği sonucunun çıkacağını varsaydık -yani bu, elimizdeki meseleye duygulanımları ne kadar az karıştırırsak o kadar az yalpalayacağımızı söylemektir. Bunun korkunç bir yanlış olduğunu düşünüyorum. Mesela Rorschach yanıtlarından gelen bilgiler, insanların tam da duygulanımsal olarak katıldıklarında daha kesin gözlemlediklerini göstermekte -yani us, duygulanımların varlığı halinde daha iyi çalışıyor; kişi duygulanımlarına bağlanmışken daha kesin ve net görebiliyor. Gerçekten de, bir nesneyi ona duygulanımsal bir bağlanışımız olmadan göremeyiz. Bu gerekçe en iyi biçimde vecd durumunda geçerli olabilir.

Dionysian ve Apollinian birbirleriyle ilişkilendirilmeli. Dionysosçu vitalite şu soruya dayanıyor: Nasıl bir karşılaşma vitaliteyi açığa çıkarır? Çevreye, içgörüye, ya da bir fikre olan hangi özel ilişki bilinci yükseltir, yoğunluğu ortaya çıkarır?

4. Dünyayla Karşılıklı Bir İlişki Olarak Karşılaşma

Artık, yaratıcı edimi, "Bu yoğun karşılaşma ne iledir?" sorusunun terimlerinde çözümlemeye varıyoruz. Karşılaşma, her zaman iki kutup arasındaki bir buluşmadır. Öznel kutup, yaratıcı edim içindeki bilinçli kişinin kendisidir. Ama bu diyalektik ilişkinin nesnel kutbu nedir? Çok başit kaçacak bir sözcük kullanacağım: Sanatçı ya da bilim adamının kendi dünyasıyla karşılaşmasıdır. Dünyadan çevre gibi, ya da şeylerin toplamının bütünü olarak söz etmiyorum; Öznenin çevresindeki nesnelere de değinmiyorum.

Dünya bir kişinin içinde varolduğu anlamlı ilişkilerin bir modelidir ve o kişi, bu dünyanın tasarlanmasında yer alır. Nesnel bir gerçekliği olduğu açıktır, ama bu kadar basit de değildir. Dünya kişiyle her an karşılıklı ilişki içindedir. Dünyayla benlik arasında ve benlikle dünya arasında kesintisiz bir diyalektik süreç süregider; bu iki kutuptan her biri diğerinin varlığına delalet eder ve bunlardan birinin yoksanışı her ikisinin de anlaşılmasını olanaksız kılar. Bu, yaratıcılığın hiçbir zaman öznel bir görüngü olarak sınırlandırılamayacak olmasının nedenidir; yaratıcılık asla basit bir biçimde kişide olup bitenlerin terimleriyle incelenemez.

Dünya kutbu bir bireyin yaratıcılığının ayrılmaz bir parçasıdır. Olmakta olan daima bir süreçtir, bir yapma'dır -özgül olarak kişiyi ve dünyasını karşılıklı ilişkiye sokan bir süreç.

Sanatçıların dünyalarıyla nasıl karşılaştıkları her has yaratıcı ressamın eserinde görülebilir. Birçok olası Örnek arasından, Mondrian'ın New York Guggenheim Müzesi'nde 1957-58'deki görkemli sergisini seçeceğim. 1904 ve 1905'teki gerçekçi çalışmalarından 1930'lardaki kare ve dikdörtgenlerine uzanan yol boyunca, resmettiği nesnelerin ve Özellikle ağaçların altta yatan biçimlerini bulmak için harcadığı çaba görülebilir. Ağaçları sevmiş olduğu sezilir. 1910'lu yıllardaki resimleri, Cezanne gibi başlayarak, gitgide daha ötelere, ağacın altında yatan anlama doğru sokulur -gövde organik olarak köklerini içine daldırdığı topraktan yükselir; dallar kübist bir biçimde, birçoğumuz için ağacın altta yatan özünü şekillendirerek kıvrılırlar ve arka plandaki tepeler ve ağaçların içine doğru bükülürler. Ardından Mondrian'ın doğanın "zemin biçimler"ini bulmak için daha derin bir çabaya girdiğini görürüz; artık ağaç, daha az ağaçtır; daha çok, tüm gerçekliğin altında yatan kalıcı geometrik biçimlerdir. Sonunda Mondrian'ın karşı konulmaz bir biçimde, saf soyut sanatın en son biçimi olan kareler ve diktörtgenlere doğru itildiğini görürüz. Kişiliğinden koptu mu? Şüphesiz. Bireysel benlik yitmiştir. Oysa bu tam da Mondrian'ın dünyasının bir yansısı değil mi -yirmilerin, otuzların dünyası, askeri gücün, faşizmin, komünizmin, uyumculuğun yayıldığı bir dünya, bireyin kendini yitik hissetmekle kalmadığı, gerçekten yittiği, doğadan ve diğer insanlardan yabancılaşmasıyla birlikte kendinden de yabancılaştığı bir dünya? Mondrian'ın resimleri yaratıcı cesareti böylesi bir dünyanın içinde dışavurayorlar; "yitmişlik"ine rağmen bireyi bir olumlama bu. Bu

yüzden onun eseri, bu insana karşı politik gelişmelere direnebilen bireyselliğin kurulabilmesi için bir arayış.

Ressamların "doğayı resmediş'lerinin, basit bir şekilde sadece dağları, gölleri, ağaçları bir zamandan diğerine taşıyan fotoğrafçılar gibi olduğunu düşünmek saçma. Onlar için doğa aracılık işlevi taşıyan bir ortam, dünyalarını açımladıkları bir dildir. Has ressamın yaptığı, kendi dünyasıyla ilişkisinin altında yatan psikolojik ve tinsel şartları açımlamaktır; bu yüzden, büyük bir ressamın eserlerinde, tarihin o devresindeki insanların duygulanımsal ve tinsel şartlarının bir yansısını buluruz. Herhangi bir tarih döneminin psikolojik ve tinsel mizacını anlamak istiyorsanız, bunu o dönemin sanatının derinlerinde aramaktan daha iyisini yapamazsınız. Çünkü dönemin altta yatan tinsel anlamı ifadesini dolaysız bir biçimde sembollerle sanatta bulmuştur. Bunun nedeni sanatçıların didaktik olmaları, öğretici olmaya kalkışmaları ya da propaganda yapmaları değildir; bunu yaptıkları ölçüde ifade güçleri kırılır; ifade edilmemişle, ya da isterseniz, kültürün "bilinçdışı" düzeyleriyle olan ilişkileri tahrip olur. Sanatçılarda herhangi bir dönemin altta yatan anlamını açımlama gücünün olma nedeni, tamı tamına sanatın özünün sanatçıyla dünyası arasında güçlü ve canlı bir karşılaşma olmasıdır.

Bu karşılaşma hiçbir yerde Picasso'nun New York'daki ünlü 75. yıldönümü sergisindekinden daha canlı biçimde gösterilmemiştir. Mondrian'dan daha geniş mizaçlı olan Picasso zamanının en önde gelen sözcülerinden biridir. 1900'lerdeki ilk çalışmalarında bile geniş yeteneği belirgindi. Sadelik içinde, bu yüzyılın ilk onyılındaki köylü ve yoksulların resimlerinde, onun insanın acısı ile tutkulu ilişkisi gösterilmişti. Eserlerinde art arda

gelen her on yılın tinsel mizacını izleyebilirsiniz.

Mesela, 1920'lerin başında, Picasso'yu klasik Yunan figürleri yaparken buluruz; özellikle de kıyıda denize girenleri resmeden Bu dönemin resimlerinin etrafında bir kaçış bulutu dolanır. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki on yıl, 1920'li yıllar, gerçekten de Batı dünyasındaki bir kaçış dönemi değil miydi? Yirmilerin sonlarına doğru ve otuzların başlarında deniz kıyısındaki bu yüzücüler metal parçaları haline gelirler, mekanik, kıvır kıvır gri-mavi çelik parçaları. Gerçekten güzel, ama kişiliksiz, insan olmayan şeyler. Ve bu sergide, kişi lanetli bir felaket sezisiyle kıskıvrak tutulur -insanların kişiliksizleştiği, nesneleştiği, sayılar haline geldiği bir zamanın başlangıcının kehaneti. Bu "robot insan"ın ortaya çıkışının meş'um kehanetiydi.

Ardından 1937'de büyük resim, Guernica çıkar ortaya, birbirinden kopanlmış, yırtılmış figürleriyle, tümüyle katı beyazlar, griler ve siyahlarla. Guernica Picasso'nun, savunmasız İspanyol kenti Guernica'nın İspanyol devriminde faşist uçaklarca bombalanmasının insanlık dışıhğına karşı yanık lanetiydi; ama Guernica bundan da öteye uzanır. Çağdaş insani varlığın atomlarına bölünmüş, ayrışmış, parçalanmış, bölük pörçük durumunun tahayyül edilebilecek en canlı gösterilişi ve bu durumla atbaşı giden uyumculuk, boşluk ve umutsuzluğun gösterimidir. Sonra, otuzların sonlarında ve kırklarda Picasso'nun portreleri daha da makinemsidir, insanlar tamamen metale dönmüşlerdir. Yüzler çarpılır. Sanki bireyler, kişiler artık varolmamaktadırlar; onların yerini korkunç cadılar almıştır. Resimler artık isimlendirilmez: numaralandırılmışlardır. Ressamın daha Önceki dönemlerde kullandığı hoş parlak renkler büyük

ölçüde ortadan kalkmıştır. Sergiye aynlan odalarda insan günün göbeğinde dünyayı bir karanlığın bastığını hisseder. Kafka'nın romanlarındaki gibi, modern bireyin insanlığını yitirişinin kaskatı, içe işleyip bırakmayan duygusuna kapılır. Sergiyi ilk görüşümde insanın yüzünü, bireyselliğini, insanlığını yitirmiş meş'um görüntülerinden ve geleyazan robotu haber veren kehanetten öyle etkilendim ki, daha fazla bakamadım ve kendimi aceleyle salondan dışarıya attım. Şüphesiz ki Picasso bir yandan da mümkün olduğunca hayvanların ve kendi çocuklarının resim ve heykelleriyle "oynayarak" aklını başında tutuyor. Ama açık olan, asıl yörüngeyi psikolojik açıdan Reisman, Mumford, Tillich ve diğerleri tarafından portresi çizilen modern durumumuzun oluşturduğu. Bu bütün, kişiliğini ve insanlığını yitirme sürecindeki modern insanın unutulmaz bir portresi.

Bu anlamda has sanatçılar zamanlarıyla öylesine bağlantılıdırlar ki, ondan koptuklarında dilleri tutulur.

Tarihsel konum, yaratıcılığı bu anlamda da koşullar. Çünkü bilincin yaratıcılıkta bulduğu, entelektüel nesnelliğin yüzeysel düzeyi değil, özne-nesne yırtığını diken bir düzeyde dünyayla karşı karşıya kalıştır. Bir başka deyişle, "yaratıcılık, bilinci yoğunlaşmış insanın kendi dünyasıyla karşılaşmasıdır."

YARATICILIK VE BİLİNÇDIŞI

HERKES ZAMAN ZAMAN, “kafamda bir şimşek çaktı”, “birden içime doğdu”, “o an uyandım”, “bende şafak söktü”, “kafama dank etti” gibi ifadeleri kullanır durur. Bunlar yaygın bir yaşantıyı anlatmanın değişik yolları: Farkındalık düzeyimizin altındaki bir derinlikten fikirlerin fırlayıp gelmeleri. Bu diyarı, bilinçaltının, bilinç öncesinin ve farkındalığın altındaki diğer düzeyleri barındıran bir Çanta gibi görüp “bilinçdışı” diye adlandıracağım.

Bilinçdışı tabirini kullandığımda, hiç şüphesiz bir steno gibi anlamlıyorum. Belli bir bilinçdışı yoktur; bilinçdışı daha çok yaşantının bilinçdışı kalan boyutlarıdır (ya da kaynakları, çehreleri). Bilinçdışını, bireyin gerçekleyemeyeceği veya gerçeklemeyeceği eylem ve farkındalık gizilgüçleri olarak tanımlıyorum. Bu gizilgüçler “özgür yaratıcılık” diye adlandırabileceğimiz şeyin kaynağıdır. Bilinçdışı fenomenlerin keşfedilip açımlanmasının yaratıcılıkla çarpıcı bir ilişkisi var. Kaynağı kişiliğin bu bilinçdışı derinliklerinde olan yaratıcılığın doğası ve öznitelikleri nelerdir?

1

Bu konudaki keşif yolculuğumuza kendi başımdan geçmiş bir olayla başlamak İstiyorum. Kaygının anlamı üzerine araştırma yapan bir lisansüstü öğrencisiyken kaygıyı bir bekâr anne topluluğunda -New York City'nin bir bakimevindeki 18-20 yaşlarındaki gebe genç kadınlar üzerinde- incelemiştim.[12] Kaygı üzerine profesörlerimin de kendimin de hoşuma giden iyi, güçlü bir varsayımım vardı - bireylerdeki kaygı eğilimi anneleri tarafından ne ölçüde dışlanmış olduklarıyla orantılıydı. Bu, psikanaliz ve psikolojide genel olarak kabul gören bir varsayım olagelmişti. Bu genç kadınlar gibi kişilerin kaygısının, kaygı yaratan duruma, evlenmeden gebeliğe eklemlenebileceğini ve sonra kaygılarının özgün kaynağının -yanı annenin dışlamasının- daha açık bir biçimde incelenebileceğini varsayıyordum.

Genç kadınların yansının varsayımıma mükemmelen uyduğunu gördüm. Diğer yandan öteki yan hiç de uygun değildi. Bu ikinci gruptaki kadınlar Harlem ve Alt Doğu Yakası'ndandı ve anneleri tarafından temelli dışlanmışlardı. İçlerinden Helen adını vereceğim biri, on iki çocuklu bir aileden geliyordu ve annesi, Hudson nehrinde çalışan bir mavnanın bekçisi olan babasıyla yazın ilk günü yalnız kalabilmek için çocukları dışarı kovalıyordu.

Helen babasından gebe kalmıştı. O bakımevindeyken, babası ablasının ırzına geçmekten Sing Sing'e kapatılmıştı. Bu topluluğun diğer genç kadınları gibi Helen de bana "güçlükler var ama endişelendirmiyor bizi" diyebilmişti.

Bu bana çok garip geldi ve verilere inanmakta güçlük çektim. Oysa olgular apaçık görünüyordu. Rorschach, TAT testleriyle birlikte kullandığım diğer testlerle söyleyebildiğim, bu temelli dışlanmış genç kadınların olağandışı ölçüde bir kaygı taşımadıklarıydı. Anneleri tarafından kapı dışarı edilince, arkadaşlarını basit bir biçimde sokaktaki diğer akranları arasından seçmişlerdi. Böylece psikolojiden bildiklerimize göre beklediğimiz kaygı eğilimini bulgulayamıyordum.

Bunun nedeni neydi? Dışlanan genç kadınlar yaşadıkları kaygıdan ötürü katılaşmış, duygusuzlaşmış, bu yüzden de dışlanmayı hissetmemişler miydi? Bunun yanıtı açık biçimde olumsuzdu. Kaygıyı yaşamayacak olan psikopatik ya da sosyopatik tipler miydi bu genç kadınlar? Yine, hayır. Kendimi çözümsüz bir problemin içine hapsolmuş hissettim.

Sonralan bir gün, bakımevinde büro olarak kullandığım odada kitaplarımı ve kâğıtlarımı bir yana koyduktan sonra, yol boyunca metroya doğru yürüdüm. Yorgundum. Bu zahmetli işin tümünü kafamdan sıyırıp atmaya uğraştım. Sekizinci Sokak istasyonunun girişinden yirmi metre ötede "kafamda aniden şimşek çaktı", varsayımıma uymayan genç kadınların tümü de proleter sınıftandı. Bu fikir çakar çakmaz, bir dolu diğeri de sökün etti. Sanıyorum tümden yeni bir varsayım zihnimde ipini koparana kadar bir adım daha atmadım. Anladım ki kuramımın tümü

değişmek durumundaydı. O an kaygının kaynağı olan özgün darbenin annenin dışlaması olmadığını gördüm; kaygının kaynağı dışlanmanın kabullenilmemesindeydi.

Proleter anneler çocuklarını dışlamışlardı, ama bunu yaparken kuşkuya yer bırakmamışlardı. Çocuklar dışlandıklarını biliyorlardı; sokağa döküldüler ve kendilerine yeni yoldaşlar buldular. Durumlarında hiçbir kaçamak yoktu. Dünyalarını -iyi de olsa kötü de olsa- tanıyorlardı ve kendilerini dünyalarına yerleştirebildiler. Oysa orta sınıfın genç kadınları ailelerinde hep aldatılmışlardı. Onlar hâlâ sever gibi görünen anneler tarafından dışlanmışlardı. Kaygılanımın gerçek kaynağı sadece dışlanma değil, buydu. Daha derin kaynaklardan gelen kavrayışları karakterize eden bu anlık aydınlanma ile, kaygının, içinde olunan dünyayı tanıyamamaktan, kişioğlunun kendini, kendi varoluşuna yerleştirememesinden geldiğini gördüm. Kanaatim orada, sokakta oluşmuştu -sonraki düşünceler ve yaşantılar daha emin olmamı sağladı-, bu kuram ilkinden daha iyi, kesin ve şıktı.

2

Bu sıçrama cereyan ettiğinde, o anda olup biten neydi? Benim deneyimimi bir başlangıç olarak alırsak, ilk göze çarpan, kavrayışın bilinçli zihnime, ussal bir biçimde düşünme çabama karşı zorlayarak girdiği. İyi ve güçlü bir savım vardı ve çok sıkı bir şekilde onu kanıtlamaya çalışıyordum. Tabiri caizse, bilinçdışı, sımsıkı sarıldığım bilinçli inancımı yarıp geçti.

Carl Jung sık sık, bilinçdışı yaşantı ile bilinç arasında bir çeşit zıtlaşma, kutuplaşma olduğu meselesini ortaya getirmiştir. Bu ilişkinin telafi edici olduğuna inanıyordu: Bilinç, bilinçdışının yabanıl, mantıksız sapkınlıklarını kontrol ederken, bilinçdışı da bilincin bayağı, boş, yavan ussallıkta kuruyup gitmesine engel oluyordu. Bu telafi özel sorunlarda da geçerlidir: Eğer bir konu üzerinde bilinçli olarak bir yönde fazla ileri gitmişsem, bilinçdışı diğer yöne meyledecektir. Bu şüphesiz, bir fikir için girdiğimiz mücadelede bilinçli savlarımızda daha da dogmatikleştikçe, bilinçdışından şüphenin darbeleriyle daha çok sarsılmamızın da nedeni. Şam yolundaki Aziz Paul ve Bowery'nin alkoliği gibi değişik insanlar da böylesi kökten dönüşümlere bu yüzden uğruyorlar -diyalektiğin bastırılmış bilinçdışı yanı infilak ediyor ve kişiliği eline geçiriyor. Eğer böyle ifade edebilirsem; bilinçdışı

tam da bilinçli düşüncemizle en katı nereye yapışmışsak orada delip geçmekten -bozup dağıtmaktan- haz alıyor.

Bu hamlede cereyan eden basit bir biçimde genişleme değil; çok daha dinamik bir şeydir. Salt farkındalığın yayılması değil daha çok bir nevi cenk. Kişinin içinde, bir yanda bilinçli olarak düşündükleri ile diğer yandan doğmaya çabalayan bir perspektif, bir kavrayış arasında dinamik bir mücadele kopar gider. Ardından kaygı, suç, coşku ve yeni bir fikrin ya da görüşün gerçekleştirilmesini her zaman izleyen memnuniyet eşliğinde kavrayış doğar.

Kavrayışın bir şeyleri yıkıp devireceği gerçeği bu hamlede duyulan suçun nedenidir. Kavrayışım diğer varsayımımı yıktı, bu kavrayışın birçok profesörümün inandığını da yıkabilecek olduğu gerçeği beni endişelendirdi. Ne zaman bilimde önemli bir fikrin, ya da sanatta önemli bir biçimin öne çıkması söz konusu olsa, bu yeni fikir bir yığın insanın entelektüel, tinsel dünyalarının sürmesini sağlayan özü yıkar dağıtır. Has yaratıcı üründeki suçun kaynağı budur. Picasso'nun altını çizdiği gibi, "Her yaratma edimi, ilk önce bir yıkma edimidir."

Bu hamle kendisinde bir kaygı unsurunu da taşır. Çünkü, daha önceki varsayımımı yıkmakla kalmadı, kendi dünyamla ilişkimi de sarstı. Böyle bir zamanda kendimi, varolduğunu henüz bilmediğim bir dayanağı arar durumda bulurum. İleri çıkarak her yanı kaplayan kaygı duygusunun kaynağı budur; bu sarsıntının belli bir dereceye kadar olmadığı bir durumda, gerçekten yeni bir fikrin oluşmasına olanak yoktur.

Ama, yukarıda söylediğim gibi, suç ve kaygının ötesinde bu hamleyle gelen esas duygu memnuniyettir. Yeni bir şey görmüşüzdür. Fizikçi ve diğer doğabilimcilerin “zarafet”in deneyimi dedikleri yaşantıya katılmanın coşkusudur içimizdeki.

3

Bu kavrayışın öne fırlamasıyla ortaya çıkan bir ikinci şey, çevremdeki her şeyin aniden canlılık kazanmasıdır: Aşağı doğru yürüdüğüm o sokaktaki evlerin, normalde anında unutmayı tercih edeceğim yeşilin çirkin bir tonuna boyanmış olduğunu anımsayabiliyorum. Bu deneyimin canlılığı sayesinde tüm çevremin renkleri keskinleşti ve bunlar yaşantımın içine girdi; bu çirkin yeşil hâlâ belleğimde duruyor. Kavrayışın çıkageldiği an dünyayı sarmalayan özel bir yarı saydamlık vardı. Ve görüşüm özel bir nitelikle donanmıştı. Bunun bilinçdışı yaşantının bilince yaptığı hamleye eşlik ettiğine inanıyorum. Deneyimin bizi bunca ürkütüşünün nedenlerinden biri de bu: Dünya, hem içsel, hem de dışsal olarak ansal büyüleyiciliği olan bir yoğunlukla yüklenir. Vecd dediğimizin bir yüzü bu -bilinçdışı yaşantının bilinçle bütünleşmesi: Kurgudaki bir bütünlük değil, dinamik, dolayımsız bir kaynaşma.

Vurgulamak istediğim, kavrayışımı rüya görüyormuş gibi, kendim ve dünyayı da mat ve bulutsu yaşamadığım. Yaygın bir yanlış anlama, kişinin böylesi bir kavrayışı yaşarken, algının donuk kaldığıdır. Algının gerçekte daha da keskin olduğuna inanıyorum. Evet bu kavrayışın bir çehresi benlik ve dünyanın

kaleidoskopik bir hal aldığı bir rüyayı andırabilir; diğer çehresi ise keskinleşmiş bir algı, bir dirilik, çevremizdeki şeylerle ilişkimizdeki bir yarısaydamlıktır. Dünya diri ve unutulmaz bir hale gelir. Bu yüzden bilinçdışı boyutlardan gelen bir hamle duyumsal yaşantının artışını da içinde barındırır.

Aslında, bahsetmekte olduğumuz tüm deneyimi bilincin bir yükselme durumu olarak tanımlayabiliriz. Bilinçdışı, bilincin derindeki boyutudur; bu çeşit bir kutupsal çatışma içinde bilince yükselince sonuçta, bilinç yoğunlaşmaktadır. Sadece düşünme yetisini yükseltmekle kalmaz; duyumsal süreçleri de güçlendirir; ve muhakkak ki belleği de yoğunlaştırır.

Böylesi kavrayışlar oluştuğunda gözlediğimiz üçüncü bir şey var - kavrayış hiçbir zaman ıskalayan ya da denk gelen bir şey değil, kavrayışın belirişi, asıl unsurlarından biri de kendimizi verişimiz, bağlayışımız olan bir model uyarınca gerçekleşir. Bu hamle sadece "oluruna bırakarak", "işi bilinçdışının halletmesine bırakarak" çıkıp gelmez. Kavrayış daha çok, tam da bilincimizle kendimizi en yoğun bir biçimde bağladığımız alanlardaki bilinçdışı düzeylerden doğar. Kavrayış bana, yerleştiğim küçük büroda kitaplarımı, notlarımı bir kenara koyduğum anın hemen üstünde, en iyi ve en enerjik bilinçli düşüncemi adadığım problemin eşiğindeyken geldi. Aniden ortaya çıkan fikir, yeni biçim, bilinçli farkındalığım içinde mücadele ettiğim tamamlanmamış bir Gestalt'ı tamamlamak üzere geldi. Bu tamamlanmamış Gestalt'tan, bu sonuna gelmemiş modelden, bu biçimlenmemiş biçimden tam anlamıyla, bilinçdışından yanıtını alan bir "çağrı" olarak söz edebiliriz.

Bu deneyimin dördüncü niteliği, kavrayışın çalışma ve gevşeme arasındaki bir geçiş anında gelmesi; iradi çabanın kesintiye uğradığı ara zamanlarda. Benim hamlem, zihnim meseleden uzak, kitaplarımı bir köşeye koymuş, aklım problemin uzağında metroya yürürken belirdi. Probleme gösterilen yoğun özen -üzerinde düşünmek, onunla mücadele etmek- sanki emek sürecini başlatır ve sürmesini sağlar gibidir, ama modelin, ortaya çıkartmaya çalıştığım kısmından farklı bir parçası da doğmaya çabalamaktadır. Böylece, yaratıcı etkinlikte barınan gerilim görünür oluyor. Çok katı, dogmatik ya da daha önceki vargılara bağlıysak, bu yeni unsurun bilincimizde ortaya çıkmasına asla izin vermeyiz; kendimize, içimizde bir başka düzeyde varolmakta olan bilginin farkına varma iznini hiçbir zaman vermeyiz. Oysa, kavrayış sık sık da bilinçli titizlik, bilinçli gerginlik gevşetilinceye dek doğamaz. Böylelikle iyi bilinen bir olguyla karşılaşıyoruz: Bilinçdışı hamle, yoğun bilinçli emekle, gevşemenin değişimlerini gereksiniyor ve benim durumumda olduğu gibi, bilinçdışı kavrayış sık sık geçiş anında oluşuyor.

Albert Einstein bir keresinde Princeton'daki bir arkadaşına: "Neden en iyi fikirler aklıma sabahları tıraş olurken geliyor?" diye sormuştu. Arkadaşı, benim de burada anlatmaya çalıştığım gibi, alışılmadık fikirlerin ortaya çıkması için sıklıkla zihnin -dalgınlıkta ya da gün düşlerinde serbest kalması gereken- iç kontrollerinin gevşemesi gerektiği yolunda yanıtlamıştı.

4

Şimdi de on dokuzuncu yüzyılın sonuyla, yirminci yüzyıl başlarının büyük matematikçilerinden biri olan Jules Henri Poincaré'nin, benimkinden daha karmaşık ve daha zengin olan deneyimini ele alalım. Poincaré otobiyografisinde hayranlık uyandıran bir açıklıkla, yeni kavrayış ve kuramlarının ona nasıl geldiğini anlatır, ve bir hamlenin vukuatını çevreleyen şartları canlı bir biçimde dile getirir.

On beş gün boyunca, sonradan Fuchs fonksiyonlan diye isimlendirdiğim fonksiyonların olamayacağını kanıtlamaya çabaladım. O zamanlar çok bilgisizdim; her gün çalışma masamın başına oturup bir ya da iki saat kalıyor ve hiçbir sonuca varmadan bir yığın kombinasyonu deniyordum. Bir gece, âdetim değilken, koyu kahve içtim ve uyuyamadım. Fikirler sürülerle üşüştü; tabiri caizse, çiftlerin kenetlenip kararlı bir kombinasyon oluşturana dek çarpışıp durduklarını hissettim. Ertesi sabaha dek, hipergeometrik serilerden gelen Fuchs fonksiyonlarının bir sınıfının varlığını oluşturabildim; geriye sonuçları yazmaktan başka bir şey kalmamıştı, ki bu da topu topu birkaç saat sürdü.

Henüz genç bir adamken, askeri görevini yapmaya çağnldı ve

bu arada geçen aylarda düşüncesinde bir şey olmadı. Bir gün Güney Fransa'daki bir kentte, bir başka askerle konuşarak otobüse biniyordu. Ayağını basamağa atmak üzereyken -anı bu kadar kesin biçimde belirtiyor- keşfetmiş olduğu bu yeni matematik fonksiyonlarının daha önceleri üzerinde çalışmış olduğu geleneksel matematikle nasıl ilişkilendiklerinin yanıtı aklına geliverdi. Poincaré'nin deneyimini okuduğumda -ki kendi yaşantımdaki olayın sonrasıydı- bu özel kesinlik ve canlılığın gösterdiği benzerlik beni çarptı. Poincaré basamağı çıktı, otobüse girdi, arkadaşıyla konuşmasına ara vermeden devam etti, ama anında bu fonksiyonlann genel matematiğe ilişkilendikleri yolu tümüyle kavramıştı.

Otobiyografisinin askerlik görevinden döndükten sonraki bir bölümüyle devam edersek:

Sonra dikkatimi, açık bir biçimde pek başarı sağlayamadığım ve daha önceki araştırmalarımla ilişkili olduğundan şüphe duymadığım birtakım aritmetik sorularının incelenmesine yönelttim. Başarısızlığımdan tiksinerek, birkaç gün geçirmek üzere deniz kıyısına gittim ve bambaşka şeyler düşündüm. Bir sabah, kumsalda yürürken, üç tabanlı belirsiz kuadratik biçimlerin aritmetik dönüşümlerinin, Öklidçi olmayan geometrinin biçimleriyle özdeş olduğu fikri, tamamen aynı anilik, kısalık ve dolaysızlık özelliğiyle aklıma geliverdi.

Poincaré bir an için psikolog olarak, kendisine bizim yukarıda ortaya attığımız soruyu soruyor: Bu anda, fikirler ileri fırladıklarında zihinde neler olup bitiyor? Sorusuna yanıt olarak şunu öneriyor:

Başlangıçta en çarpıcı gelen, daha önceki uzun, bilinçdışı emeğin görünür bir işareti olan bu ani aydınlanmanın belirişi. Matematiksel buluştaki bu bilinçdışı emeğin rolü bana su götürmez görünüyor, bu emeğin izleri bu kadar apaçık olmayan bir yığın başka durumda da bulgulanabilir. Zor bir soruyla uğraşırken, ilk atakta sık sık hiç de iyi olmayan sonuçlar elde edilebilir. O zaman kişi, kısa ya da uzun bir istirahatten sonra işin başına yeniden oturur. İlk yarım saatte, daha önce de olduğu gibi hiçbir şey bulunmaz ve sonra birden belirleyici fikir akılda kendini gösteriverir. Bilinçli emeğin daha verimli olmasının nedeni olarak, kesintiye uğraması ve istirahatin akla, gücünü ve diriliğini tekrar kazandırmış olması gösterilebilir.

Aydınlanmanın belirişi sürekli yüklenmenin ferahlatılmasmdan mı, yani basit bir istirahatten mi kaynaklanıyor? Hayır, diye yanıtlıyor:

Daha muhtemel olan, verilen arada bilinçdışı bir çalışmanın kendine yer kazanması ve bu çalışmanın sonradan, sonucunu araştırıcıya değindiğim durumlarda olduğu gibi göstermesi; bununla birlikte sonuçlar, bir yürüyüş ya da yolculuk esnasında değil de, bilinçli bir çalışmada kendini gösteriyor, ama bu sonuçlarda bilinçli düşünce hepsi hepsi tahrik edici bir unsur rolündedir ve kavrayış, bilinçli emekten bağımsızdır, emeğin bilindışında kalan kısmı istirahat sonrasında bilince çıkan biçimi hazırlamıştır.

Ardından, bilinçdışı hamlenin pratik yanlarına bir diğer etkili yorumda bulunarak devam eder:

Bu bilinçdışı emeğin şartları hakkında söylenecek bir diğer dikkate değer husus var: Bilinçdışı çalışmanın olanaklılığı ve kesin bir meyve vermesi ancak, bilinçli bir çalışma ile birlikte sürdürülmesiyle söz konusudur. Bu ani esinler (aktarılan örnekler de bunu yeterince kanıtlar) hiçbir zaman, mutlak biçimde verimsiz görünen iradi çabalarla geçen, işe yarar hiçbir şeyin elde edilmediği, takip edilen yolun tümden sapıp yittiği günler yaşanmadan ortaya çıkmazlar. Bu çabalar öyleyse düşünüldüğü kadar kısır olmamışlardır; bilinçdışı düzeneği bu çabalar diri tutmuştur; onlarsız bu düzenek devinemez ve hiçbir şey üretmezdi.

Poincaré'nin tanıklığında şimdiye kadar ortaya çıkan en anlamlı noktaları özetleyelim. Bu deneyimin özniteliklerini şöyle belirler: (1) aydınlanmanın birdenbireliği; (2) kavrayışın, kişinin kuramlarında bilinçle sarıldığı şeye karşı çıkıp gelişi; bir bakıma da ona karşı gelmek durumunda oluşu; (3) olayın ve onu sarmalayan sahnenin capcanlı oluşu; (4) kavrayışın, az ve özlükle ortaya çıkan dolaysız kesinliğinin yaşanması. Bu deneyimin zorunlu pratik koşulları olarak şunları aktararak sürdürür; (5) konu üzerinde, bilinçdışı hamle öncesinde harcanan yoğun emek; (6) "bilinçdışı emeğe" kendi başına öne çıkma fırsatının verildiği ve ardından bilinçdışı hamlenin oluşabileceği bir istirahat (ki daha genel olan meselenin özel bir durumudur); (7) istirahat ve çalışmayı değiştirip durma gerekliliği: Kavrayış sık sık istirahat ve çalışma arasındaki paydos anında ya da süresinde belirir.

Son nokta özellikle ilginç. Belki de herkesin öğrenmiş olduğu bir şey: Profesörler dershaneyi yeri geldikçe deniz kenarıyla

değiştirdikleri sürece daha bir şevkle derslerini anlatırlar; yazarlar, Macaulay'ın alışkanlık haline getirdiği gibi iki saat yazıp, sonra çember atıp, ardından yine yazmaya dönerlerse, daha iyi yazacaklardır. Ancak salt düzeneksel bir değişip durmadan daha fazla bir şeydir burada söz konusu olan.

Günlük yaşamın curcunasını kırla, dağla değiştirmenin, günümüzdeki tekbaşınalığı yapıcı olarak kullanma yetisini gerektirdiğini düşünüyorum. Bu, "fazlasıyla birlikte olduğumuz" bir dünyadan, sessiz kalabilmek, sessizliğin benim için ve benim içimde faaliyetini sürdürmesine izin vermek amacıyla geri çekilebilmeyi gerektirir. Zamanımızın bir özniteliği birçok insanın tekbaşınalıktan korkmasıdır: Yalnız olmak, kişinin toplumsal bir başarısızlık içinde olduğunun işaretidir, çünkü kimse elinden gelse yalnız olmazdı. Bana öyle geliyor ki, modern telaşe uygarlığımızda yaşayan insanlar, radyo ve TV'nin sürekli bangırtısı arasında, kendilerini ister TV izleyiciliğinin edilginliği cinsinden olsun, isterse konuşmanın, çalışmanın ve etkinlik için etkinliğin cinsinden olsun, her çeşitten uyarıya tabi kılarak, sürekli meşgaleler yüzünden bilinçdışının derinliklerinden çıkıp gelecek kavrayışlara yol açmayı gitgide daha zor buluyor. Şüphesiz, bir birey usdışından -yani, deneyimin bilinçdışı düzeylerinden- korkuyorsa, sürekli meşgul kalmaya, çevresinde en yoğun "gürültü"yü muhafaza etmeye çabalar. Tek başınalığın kaygısını, sürekli kışkırtılan oyalanma ile önlemek, Kierkegaard'ın güzel bir teşbihinde belirttiği gibi, geceleri tencere tava çalıp kurtları uzak tutmak için yeterince patırtı çıkartmaya çalışan ilk Amerikan göçmenlerinin tavrıdır. Bilinçdışımızdan gelecek kavrayışları yaşamımıza alabilmek için, kendimize tek başına olabilme yetisini kazandırmak zorunda olduğumuz açık.

Poincaré nihayet şöyle sorar: Bilinçdışından gelen fikrin şu ya da bu oluşunu belirleyen nedir? Niye bu kavrayış da, bir düzine diğeri değil? Bu özel kavrayışın, deneysel olarak en sağlam yanıtı oluşturmasından mı? Hayır, diye yanıtlıyor. Peki, bu kavrayışın pragmatik açıdan eri işe yarar olmasından mı? Yine hayır. Poincaré'nin, bu belirgin kavrayışın ortaya çıkmasında seçici etmen olarak önerdikleri, bana bazı açılardan en önemli ve kavrayıcı noktalar olarak görünüyor:

Yararlı bileşimler (ki bilinçdışından çıkar gelirler) kesinlikle en güzel olanlardır, yani tüm matematikçilerin bildiği özel duyarlığı cezbetmeye en yatkın olanlar; ancak, bilgisizler bu duyarlıktan öylesine habersizdirler ki, yalnızca gülüp geçerler.

…Bilinçdışı (subliminal) ben tarafından körcesine biçim verilen büyük sayıdaki bileşimler arasında neredeyse tümü ilgiyi çekmezler ve işe yaramazlar; bunun nedeni bîr yandan da tam anlamıyla estetik duyarlık üzerinde etkisiz kalmalarıdır. Bilinç onları hiçbir zaman bilmez; ancak kimileri armonik ve dolayısıyla da aynı anda hem yararlı, hem de güzeldirler. Bunlar, bahsetmiş olduğum araştırıcı kişinin o özel duyarlığına dokunmakta yetkin olacaklardır; ve bu duyarlık da bir kere ayaklandı mı, dikkatimizi onlara çekecek ve böylece bilinçli hale gelme fırsatını verecektir.

Matematikçi ve fizikçilerin bir kuramın "zarafet"i hakkında konuşuyor olmalarının nedeni budur. Faydalı olma, güzel olmanın özniteliğinde içkindir. içsel bir biçimin armonisi, bir kuramın iç tutarlılığı, kişinin duyarlığını uyaran güzelliğin özniteliği -bunlar, niye o fikrin fırlayıp ortaya çıktığını belirleyen anlamlı etmenler.

Bir psikanalist olarak ekleyebileceğim şu ki, insanlara kavrayışlar elde etmeleri için yardım etme deneyiminde de aynı fenomen kendini gösterdi -bu kavrayışlar en başta "ussal olarak doğru" ya da işe yarar olduklarından değil, tam bir biçime, tamamlanmamış bir Gestalt'ı tamamladığı için güzel olan bir biçime sahip oldukları için fırlayıp ortaya çıktılar.

Yaratıcı bir kavrayışın bilince doğru bu hamlesi oluştuğunda, biçimin öyle değil de böyle olması gerektiğine dair kesin bir kanaatimiz vardır. Yaratıcı deneyimin özniteliği bu deneyimin bize apaçık gelmesidir -Poincaré'nin "dolaysız kesinlik"i ile. Ve biz, bu konuda herhangi bir başka şeyin doğru olamayacağını düşünürüz ve bunu daha önce görmeme budalalığına neden düştüğümüzü de merak ederiz. Neden, şüphesiz ki onu görmeye psikolojik olarak hazır olmamamızdır. Henüz sanattaki ya da bilimdeki yeni gerçeğe ya da biçime niyetlenemeyiz. Henüz niyetlilik (intentionality) düzeyinde açık değilizdir. Oysaki gerçeğin kendisi basit bir biçimde oradadır. Bu bize Zen Budistlerinin söyleyip durduklarını hatırlatır -bu anlarda yansıyan ve kendini gösteren bir evren gerçeği sadece kendi öznelliğimize dayanmaz, sanki sadece gözlerimizi kapayıp, sonra da birden açınca onu orada, olabildiğince yalınlığı içinde görmüşüzdür. Yeni gerçekliğin bir çeşit değişmez, kalıcı bir niteliği vardır. "Gerçek bu işte ve onu daha önce görmemiş olmak garip değil mi?" deneyimi sanatçılarda dinsel bir niteliğe sahip olabilir. Bu birçok sanatçıda, resmederken içlerinde kutsal bir şeylerin olup bitmesinin nedenidir, yaratma ediminin içinde dinsel bir vahyin açımlanması gibi bir şeyler vardır.

5

Şimdi artık bilinçdışının teknikler ve makinelerle olan ilintisinden doğan birtakım ikilemleri göz önüne alıyoruz. Toplumumuzda hiçbir bilinçdışı ve yaratıcılık tartışması bu zor ve önemli sorunların uzağında kalamaz.

Şaşırtıcı ölçüde mekanize olmuş bir dünyada yaşıyoruz. Usdışı, bilinçdışı fenomenler bu düzenekleşmeye (mekanizasyon) karşı daima bir tehdit oluşturuyorlar. Şairler çayırlarda ya da tavan arasında hoşa giden yaratıklar olabilirler, ama montaj hattına sokulan bir çomaktırlar. Düzenekleşme tekbiçimciliği, önceden bilinirliği ve düzenliliği gerektirir; ve tam da bilinçdışı görüngülerin özgün ve usdışı olmaları olgusu, kentsoylu düzen ve tekbiçimciliğe yöneltilmiş reddedilmez bir tehdittir.

Bu, modern Batı uygarlığımızda insanların bilinçdışı ve usdışı deneyimlerden korkuyor olmalarının bir nedeni. Çünkü bu bilinçdışı ve usdışı deneyimlerde, derin tinsel kuyulardan kabarıp yükselen gizlilikler, dünyamız için esas oluşturmakta olan teknolojiye hiç mi hiç uymazlar. İnsanların bugünlerde diğerlerindeki kadar kendilerindeki usdışı unsurların da korkusuyla yapmaya çalıştıkları, kendileriyle bilinçdışı dünya arasına araçlar

ve düzenekler yerleştirmektir. Bu onları usdışı deneyimin tehdit edici ve ürkütücü yanlarıyla kuşatılmaktan korur. Teknoloji, teknikler ya da düzeneklerin kendilerine karşı bir şey söylemediğimin anlaşılabileceğinden eminim. Söylediğim, teknolojinin, biz ve doğa arasında bir tampon, kendi yaşantımızın daha derin boyutları ve kendimiz arasında bir engel olarak hizmet görme tehlikesinin sürekli varolduğudur. Araçlar ve teknikler bilincin bir uzantısı olmalıdırlar, oysa kolayca bilinçten bir korunma da olabilirler. Bu durumda araçlar savunma mekanizmaları halini alırlar - özellikle de bilincin bilinçdışı diye adlandırdığımız daha geniş ve karmaşık boyutlarına karşı. O zaman mekanizmalarımız ve teknolojimiz bizi, fizikçi Heisenberg'in ortaya attığı gibi, "tinin itkilerinde belirsiz" kılacaktır.

Batı uygarlığı Rönesans'tan bu yana teknik ve düzeneklerde önemle yoğunlaştı. Bu yüzden, ta Rönesans'tan beri gerek atalarımızın ve gerekse bizim, yaratıcı dürtüleri, teknik şeyler yapmaya yönlendirilmiş olmamız anlaşılabilir bir şey -yaratıcılık bilimin uygulama ve ilerlemesine doğru yöneldi. Yaratıcılığın böylesi bir teknik kovalamacaya yönlendirilmesi bir düzeyde uygundur, ama daha derin bir düzeyde psikolojik bir savunma olarak hizmet eder. Bu, usdışı görüngülerin bizde uyandırdığı korkuya karşı bir savunma olarak hizmet verebilecek olan teknolojiye, kendi geçerli alanının çok ötesinde sarılacağımız, inanacağımız ve dayanacağımız anlamına gelir. Bu yüzden, teknolojik yaratıcılığın tam da başarısı -ki bu başarının görkeminin benim tarafımdan bildirilmesine hiç gerek yok- kendi varoluşuna bir tehdittir. Çünkü eğer yaratıcılığın bilinçdışı, usdışı ve usötesi yüzlerine açık olmazsak, o zaman bilimimiz ve teknolojimiz

“tinin yaratıcılığı” diye isimlendireceğim alandan kopup uzaklaşmamıza yardım eder. Bununla, teknik kullanımla hiç ilgisi olmayan bir yaratıcılığı kastediyorum; yaratıcılığı, para kazanmak ya da teknik gücü artırmak için kullanılan halinden çok, sanatta, müzikte ve zevkimiz için varolan diğer alanlarda yaşamlarımızın anlamını derinleştirmek ve genişletmekteki haliyle alıyorum.

Sanat, şiir ve müzikte örneklendiği gibi tinin özgün, özgür yaratıcılığını yitirdiğimiz ölçüde, bilimsel yaratıcılığımızı da yitireceğiz. Bilim adamlarının kendileri, özellikle de fizikçiler, bize bilimin yaratıcılığının insanların özgür, saf bir halde yaratma özgürlüğüyle güvence altında olduğunu söylemekteler. Modern fizikte açıkça görülüyor ki, daha sonraları teknolojik yararlar için değerlendirilen buluşlar genellikle bir fizikçinin imgelemini koyverip, yalın bir buluş coşkusu için yaptığı buluşlardır. Ama bu her zaman, daha önceden güzel bir biçimde kurulmuş kuramlarımızın, Einstein’ın görecelik kuramını, Heisenberg’in de belirsizlik ilkesini tanıtmalarında olduğu gibi, kökten bir biçimde alaşağı olmalarının riskini de ortaya çıkarır. Benim burada ele aldığım mesele, “saf ve “uygulamalı” bilim arasındaki geleneksel ayrımdan daha fazla bir şey. Tinin yaratıcılığı ussal, düzenli toplum ve yaşama tarzımızın yapısını ve önkabullenişlerini tehdit eder ve etmelidir. Bilinçdışı, usdışı itilimler tam da doğalarından ötürü ussallığımıza yönelik bir tehdit oluşturmak durumundadırlar; o halde yaşadığımız kaygı kaçınılmazdır.

Bilinç eşiği ve bilinçdışından gelen yaratıcılığın sadece sanat, şiir ve müzik için değil, uzun vadede bilim için de asloldugunu ileri sürüyorum. Bunun getirdiği kaygıdan kaçınmak ve bunun doğurduğu yeni biçim ve kavrayışların tehdidini görünmez

kılmaya kalkmak toplumumuzu sadece sıradan ve gitgide daha boş bir hale getirmek değil, aynı zamanda sarp ve kayalık dağlardan inen, sonradan bilimimizin yaratıcılık nehrini oluşturacak olan kaynakları da kesip atmaktır. Yeni fizikçi ve matematikçiler, yeterince açık nedenlerle, bilinçdışı, usdışı aydınlanma ve bilimsel buluş arasındaki bu iç ilişkiyi gerçekleştirmede daha ötelere ilerlemekteler.

Şimdi size karşılaştığımız sorunun bir resmini çizeyim. Televizyona çıktığım birkaç kere, iki farklı duyguya kapıldım, çok etkilendim. Biri, stüdyoda söylediğim sözlerin anında yarım milyon insanın oturma odalarına iletilmesi olgusunun şaşkınlığıydı. Diğeri, bu programlarda ne zaman özgün bir fikir yakalasam, ne zaman biçimlenmemiş, yeni bir kavramla uğraşmaya başlasam, ne zaman tartışmanın ön hattını yaracak özgün bir düşüncem olsa tam bu noktada kesilmemdi. Bunu yapan denetleyicilere karşı bir hıncım yok; işlerini biliyorlar; ve anlıyorlar ki, programda olup bitenler ta Georgia'dan Wyoming'e uzanan izleyiciler dünyasına uymazsa, izleyiciler kalkıp mutfağa gidecek, bir bira alıp geri gelecek ve bir Western'in düğmesine basacaklar.

Muazzam kitle iletişimi potansiyelleriniz varsa, kaçınılmaz olarak, dinlemekte olan yarım milyon kişilik bir kitleyle iletişime geçmek durumundasınız. Söylediğiniz şeyin onların dünyasında bir yeri olmalı, en azından kısmen biliniyor olmalı. O halde, özgürlük, ufukların açılması, fikir ve görüntülerde kökten yeniliğinden iyi durumda belirsiz, en kötü durumda da tümüyle kabul edilemez olması kaçınılmazdır. Kitle iletişimi -teknolojik bir keramet ve hayran olunup değer verilecek bir şey olsa da-

karşımıza ciddi bir tehlike çıkarıyor, uyumculuk tehlikesini; hepimiz aynı şeyleri, aynı anda ülkenin tüm şehirlerinde izliyoruz. Tam da bu olgu düzenlilik ve tekbiçimlilik yanına hatırı sayılır bir ağırlık korken, özgürlük ve özgür yaratıcılığa karşı tavır alıyor.

6

Şair nasıl uyumculuğa karşı bir gözdağıysa, politik diktatörler için de sürekli bir tehdittir. O, politik gücün montaj hattını havaya uçurmanın pek yakınına sokulur daima.

Bu durumun güçlü ve keskin gösterimlerini Sovyet Rusya'da gördük. Bu durum kendini en çok Stalin yönetiminin yazar ve sanatçılar hakkında açtığı soruşturmalar ve sürdürdüğü tasfiyelerde gösterdi; Stalin'in kendisi, yaratıcı bilinçdışının politik sistemine getirdiği tehditlere karşı patolojik bir kaygı besliyordu. Gerçekten, bazı uzmanlar Rusya'da sürüp giden mücadelenin ussallık ve "özgür yaratıcılık" diye adlandırdığımız şey arasındaki mücadele olduğuna inanıyorlar. Rus şairi Yevgeni Yevtuşenko'nun eserinin giriş yazısında George Reavey şöyle yazıyor:

Şair ve onun söylediklerinin bazı Ruslar üzerinde çok ürkütücü bir etkisi var. Özellikle de, Çarcı olsun, Sovyet olsun, otoriteler üzerinde. Sanki şiir, dizginlenmesi, boyun eğdirilmesi ve hatta yok edilmesi gereken usdışı bir kuvvetmiş gibi.

Reavey birçok Rus şairin başına gelen trajik kaderi aktarır ve

bu duruma karşı kendi fikrini kor: “Sanki Rusya kendi kültürünün genişleyen görüntüsünden ürkmüş gibidir, kendi yalın kuramsal kimliğinin olası yitişiyle tehdit edildiğini hissederek, kendisinden daha karmaşık olan her şeyi kendisine yabancı olarak tanıyıp, sarsma gereksinimi içindedir.” Reavey’e göre bu “içkin bir ananevi sofuluktan geliyor olabilir. Ya da despotik ataerkilliğin arkaik bir biçimde yarattığı tepkiden.” Ya da feodallikten sanayileşmeye çok ani bir geçişin şu anda yarattığı acılı etkilerden. Rusların kendi içlerinde ve toplumlarında, usdışı unsurlara karşı diğer ulusların insanlarından daha zayıf bir savunma olup olmadığı sorusunu sormak isterim. Ruslar gerçekte usdışı unsurlara, yaşlı Avrupa ülkelerinden yakın yaşamıyorlar mı ve bu yüzden de, evcilleştirilmemiş usdışı tarafından daha çok tehdit edildikleri için, onu düzenlemelerle kontrol etmek için daha büyük çabalar harcamak zorunda değiller mi?

Aynı soru gayet yerinde olarak Birleşik Devletler için de sorulamaz mı -yani, bizim de pragmatik usçuluğumuz, kendi pratik kontrollerimiz ve davranışçı tavırlarla düşünsel savunmalarımız, hepsi hepsi bir asır önce ufuklarımızda mevcut olan usdışı unsurlara karşı vurgular değil mi? Bu usdışı unsurlar, başlıca olumsuz örnekleri söylemek gerekirse -sık sık da hatırı sayılır bir mahcubiyet uyandırarak- durmadan, on dokuzuncu yüzyılı canlandırma hareketlerinin otlak yangınlarında, Ku Klux Klan’da ve McCarthycilik’te fışkırıp duruyor.

Ancak burada, Birleşik Devletler’de, davranışla ilgili olarak var olan takmağa özellikle değinmek istiyorum. Birleşik Devletler’de insanla ilgilenen bilimlere “davranışçı bilimler” adı verilir, Amerikan Psikoloji Örgütü‘nün ulusal televizyon

programına ”Davranıştaki Vurgu” adı verilmişti ve bizim, birçok Avrupa okullarına -psikanaliz, Geştalt yapısalcılığı, varoluşçu psikoloji vs. ters düşerek psikoloji okullarına yaptığımız belli bir özgünlük ve yaygınlığa sahip tek katkı davranışçılık’tır. Pratikte hepimiz çocukken şunu işitip durmuşuzdur: “Kendin gibi davran! Davran! Davran!” Ahlakçı sofulukla bu davranış takmağı arasındaki ilişki tümüyle kurgusal ya da rastlantısal değil. Davranış üzerine bu vurgu -Reavey’in Rusya’daki durum hakkında ileri sürdüğü- bizim kendi “içkin ananevi sofuluk”umuz değil mi? Davranışın incelenmesi gerektiğinin, çünkü herhangi bir nesnellikle incelenmek üzere elimizde bulunan yegâne şey olduğu savının şüphesiz ki tümüyle farkındayım. Ancak bu dargörüşlü bir önyargının bilimsel ilke düzeyine yükseltilmiş bir hali de olabilir - ve öyle olduğunu ileri sürüyorum. Eğer bunu bir önvarsayım olarak kabul edersek, bizi bu bölümün bakış açısıyla hataların en büyüğüne götürmez mi - usdışı, öznel etkinliğin anlamlılığının, dışsal sonuçların kisvesi altında içkinleştirilerek inkârının ilanına?

Reavey, Stalin ölmüş de olsa, şairin Rusya’daki durumunun her halükârda işkilli olduğunu söylüyor, çünkü genç şairler ve şimdiye kadar susturulmuş eski şairler kendi gerçek duygularını ifade etmeye ve gerçeği kendi gördükleri gibi yorumlamaya daha da fazla kararlılar. Bu şairler sadece Rusya’daki, doğrunun yanlışla bozguncu yer değiştirmesini lanetlemekle kalmıyor, Rus şiirinin dilini de siyasi klişelerden ve “baba imgelerinden arıtarak onu yeniden canlandırmaya uğraşıyorlar. Stalincilik zamanında bu, “kentsoylu dünyası” ile “ideolojik birlikte varoluş” olarak lanetleniyordu; ve şairin sesi “Sovyet Realizmi’nin kapalı, dışlayıcı sistemini tehlikeye atar görünen” herhangi bir şeyden

ötürü kısılıyordu. Tek sıkıntı, her çeşit "kapalı, dışlayıcı sistem"in bütün sanatı olduğu gibi şiiri de imha etmesi. Reavey şöyle devam ediyor:

1921'de yapılan bir konuşmada büyük Rus şairi Alexander Blok "dinginlik ve özgürlüğün, armoninin özgürlüğünü kurmada şair için asıl olduğunu" tartışmıştı. Ancak şöyle devam etti: "Sovyetler yetkilileri dinginlik ve özgürlüğümüzü de çekip alıyorlar. Dış dinginliği değil, yiaratıcı dinginliği. Çocuksu "istediğin gibi yap"ı değil, liberali oynama özgürlüğünü değil, ama yaratıcı istemi, gizli özgürlüğü. Ve şair ölüyor, çünkü artık soluyacağı bir şey kalmadı; yaşamın anlamı ondan sızıp gidiyor."

Bu benim savımın güçlü bir ifadesi -şöyle ki, yaratıcılığın bir sine qua nonu (mutlaka aranılan şart) sanatçıların kendilerindeki tüm unsurları, Blok'un mükemmel biçimde adlandırdığı "yaratıcı istem"in olanağını açabilmek için özgür oyuna verebilme özgürlükleridir. Blok'un ifadesinin negatif kısmı, Stalin rejimindeki şiir için doğru olduğu gibi Amerika'daki McCarthy dönemi için de doğru. Bu "yaratıcı dinginlik" ve bu "gizli özgürlük" dogmatiklerin kesinkes dayanamayacakları şeyler. Stanley Kunitz şairin kaçınılmaz biçimde devletin hasmı olduğuna inanır. Der ki, şair ifşaatın olanağına tanıktır. Bu, siyasal katılığın tahammülünün dışında bir şey.

Her çeşitten dogmacı -siyasi olduğu kadar bilimsel, ekonomik, ahlaksal da-, sanatçının yaratıcı özgürlüğü tarafından tehdit edilir.

Bunun böyle olması zorunlu ve kaçınılmazdır. Sanatçılar ve diğer yaratıcı insanların güpgüzel düzenlenmiş sistemlerimizin

olası yıkıcıları olduğu gerçeğinin kaygısından kaçıp kurtulamayız. Yaratıcı itilim, bilinç eşiği ile bilinçdışının ifade bulan biçimleri ve konuşan sesi olduğu için, tam da bu doğasından ötürü ussallığa ve dış kontrole yönelmiş bir tehdittir. Dogmatikler bu yüzden sanatçıların ipini kaçırmak istemezler. Kilise onu, kimi devirlerde önceden vazedilmiş konulara ve yöntemlere koşabildi. Kapitalizm sanatçının ipini onu satın alarak tutmak niyetinde. Ve Sovyet gerçekçiliği bunu toplumsal menetme ile yapmayı denedi. Sonuç, yaratıcı itilimin tam da doğasından ötürü, sanat için öldürücüdür. Sanatçıyı kontrol etmek mümkün olsaydı -olduğuna inanmıyorum- bu sanatın ölümü demek olurdu.

YARATICILIK VE KARŞILAŞMA

BİR KURAM İLERİ SÜRMEK ve bu kuram üzerine bir şeyler söylemek istiyorum, bunlar büyük ölçüde sanatçılar ve şairlerle olan ilişki ve tartışmalarımdan kaynaklanıyor.

Kuram: Yaratıcılık bir karşılaşma edimi içinde ortaya çıkar ve karşılaşma merkez olarak alınırsa anlaşılabilir.

Cézanne bir ağaç görüyor. Ağacı daha önce kimsenin görmediği bir biçimde görüyor. Kendisinin söylediği gibi hiç şüphesiz, "ağaç tarafından ele geçirilme"yi yaşamakta. Ağacın kemerlenen ihtişamı, kucaklayıcı yayılışı, toprağı kavrayışındaki narin denge - tüm bunlar ve ağacın daha birçok özelliği onun algısı tarafından emiliyor ve sinirsel yapısı boyunca hissediliyor. Bunlar onun yaşadığı görünün parçaları. Bu görü, sahnenin bazı yanlarının dışarıda bırakılmasını, diğer bazılarına daha fazla vurgu getirilmesini ve sonra bütünün yeniden düzenlenmesini içeriyor; ama tüm bunların toplamından da fazla. Evvela, bu artık bir ağacın görüsü değil, Ağaç'ın görüsü; Cézanne'ın bakmakta olduğu somut ağaç, ağacın özü biçimini alıyor. Görüsü her ne kadar özgün ve tekrarlanamaz olsa da, onun o özel ağaçla karşılaşmasından doğan tüm ağaçların görüsü yine de.

Bir insan olan Cézanne ve bir nesnel gerçeklik olan ağaç arasındaki karşılaşmadan vücuda gelen tablo: Ağaç tamı tamına yeni, eşsiz ve özgündür. Bir şey doğmuştur, varlığa kavuşmuştur, daha önce var olmayan bir şey -yaratıcılığın bir tanımlanışı diye elde edebileceğimiz mükemmellikte. O halde, her kim ki tabloya yoğun bir farkındalık içinde bakar ve ona, kendisiyle konuşması için izin verir, ağacı oradaki eşsiz güçlü devimle görecektir, yöresi ile ağaç arasındaki kaynaşmayla ve Cézanne yaşayıp da resmedene dek ağaçlarla ilişkimizde var olmamış olan bir mimari güzellikle. Hiç abartmadan, Cézanne'ın ağaç tablolarını görüp, onlar tarafından massedilmeden önce, bir ağacı gerçekten görmediğimi söyleyebilirim.

1

Yaratıcı edimin incelenmesini bunca zor kılan, tam da yaratıcı edimin iki kutup arasındaki bir karşılaşma olmasıdır. Öznel kutbu olan kişiyi bulmak, ortaya çıkarmak yeterince kolaysa da, nesnel kutbu, "dünya"yı ya da "gerçeklik"i tanımlamak çok daha zordur. Burada özellikle karşılaşmayı vurgulamak istediğim için, bu gibi tanımlamalar fazla önem taşımıyor. Kitabı Poetry and Experience'ta (Şiir ve Deneyim) Archibald MacLeish, karşılaşmanın iki kutbu için olası olan en evrensel terimleri kullanır: "Varlık ve Yokluk." Çinli bir şairden almtı yapar: "Biz şairlerin yoklukla mücadelesi, onu varlığı ortaya çıkartmaya zorlamak içindir. Sessizliği bir müzik yanıtı almak için tıklatırız."

MacLeish "Bunun ne anlama geldiğini tasavvur edin" diyerek düşüncesini geliştirir. "Şiirin içinde barındıracağı 'varlık' 'yokluk'tan türer, şairden değil. Ve şiirin sahip olacağı 'müzik' şiiri yapan bizlerden değil, sessizlikten gelir; tıklatmamıza cevaben gelir. Yüklemler tumturaklı: 'mücadele', 'zorlama', 'tıklatma', şairin işi, dünyanın anlamsızlığı ve sessizliği ile, onu anlama zorlamak için mücadele etmektir; sessizliği ses, yoku var yapana dek. Bu iş dünyayı 'bilme'yi üstlenıştir, tefsir, gösteri ya da kanıtla değil, insanın ağzındaki elmayı bilmesi gibi, doğrudan." Bu,

yaratıcı edimde tüm olup bitenin öznel yansıma olduğunu koyan yaygın varsayımımıza karşı pek güzel ifade edilmiş bir panzehir ve yaratıcı sürecin yöresini saran kaçınılmaz esrarın[13] bir hatırlatıcısı.

Sanatçı ya da şairin görüsü, özneyle (kişi) nesnel kutup (olmayı bekleyen dünya) arasındaki belirleyici ara noktadır. Bu nesnel kutup, şairin mücadelesi, yanıtlayıcı bir anlamı ortaya çıkarana kadar yokluk olarak kalacak. Bir şiir ya da resmin büyüklüğü yaşanan ya da gözlenen şeyi görüntülemesinde değil, sanatçı ya da şairin, gerçeklikle karşılaşmasıyla, harekete geçen görüyü görüntülemesindedir. Resim ya da şiir bu yüzden eşsizdir, özgündür, sureti elde edilemeyendir. Monet'nin Rouen Katedrali'ni resmetmeye kaç defa dönüp geldiğinin ne önemi var, her tablo yeni bir görüyü ifade eden yeni bir resimdi.

Burada yaratıcılığın psikanalitik yorumlamasındaki en ciddi hatalardan birine karşı önlem almalıyız. Bu, bireyde sonradan sanat yapıtına yansıyacak bir şeyleri, tabloya aktarılacak ya da şiire yazılacak daha önceki birtakım deneyimleri bulup ortaya çıkarma girişimidir. Daha önceki deneyimlerin sanatçının dünyasıyla nasıl karşılaşacağını belirleme açısından giderek daha önemli roller oynayacağı pek açıktır. Ama bu öznel veriler karşılaşmanın kendisini asla açıklayamaz.

Resmetme sürecinin en öznel göründüğü soyut sanatçılarda bile, varlık ve yokluk arasındaki ilişki kesinkes mevcuttur ve bu ilişki, sanatçının paletindeki parlak renkler ya da tuvalinin davetkâr katı beyazlığıyla karşılaşmasıyla kıvılcımlanabilir. Ressamlar bu anın heyecanını anlatıp durmuşlardır: Bu an, varlığın

aniden yaşama geçişi ve kendi canlılığını kazanışıyla Yaradılış öyküsünün bir yeniden temsili gibidir. Mark Tobey tuvallerini eliptik, kaligrafik çizgilerle, ilk bakışta tümüyle soyut görünen ve onun kendi öznel temaşasından başka hiçbir yerden gelemez gibi görünen güzel kıvrımlarla doldurur. Ama, Tobey'nin stüdyosunu bir gün ziyarete gittiğimde etrafa yayılmış astronomi kitaplarını ve samanyolunun fotoğraflarını görmüştüm; bunun beni nasıl etkilediğini hiç unutamayacağım. O zaman Tobey'nin, yıldızların ve burçların devinimi, karşılaşmasının dış kutbu olarak deneyimine konu seçtiğini anlamıştım.

Sanatçının alıcılığı asla edilginlikle karıştırılmamalı. Alıcılık sanatçının kendini varlığın diyeceklerine karşı açık ve canlı tutuşudur. Böylesi bir alıcılık, kişinin kendini ortaya çıkacak görünün aracı yapmasına izin verecek bir çeviklik, iyi bilenmiş bir duyarlığı gerektirir. Bu alıcılık, "güç istemi" tarafından dayatılan yetkeci istemlerin karşıtıdır. The New Yorker'da ya da başka yerlerde çıkan ve sanatçıyı kederli bir biçimde yana düşmüş elinde fırçası, sehpasının başında ilham gelmesini beklerken gösteren tüm o esprilerin farkındayım tabii. Oysa bir sanatçının "beklemesi," karikatürde ne kadar eğlenceli görünse de, tembellik ya da edilginlikle karıştırılmamalı. Bu bekleme, bir atlayıcının tramplenin ucunda kendini dengelerken atlamaması, fakat adalelerini, tam anını bulana dek duyarlı bir denge içinde tutması gibi yüksek düzeyde bir dikkati gerektirir. Bu etkin bir dinlemedir; yanıtı işitmeye kitlenmiş, görü ya da sözcükler arz-ı endam eylediklerinde neyin yakalanabileceğini görmek için pusuya yatmış, tetikte. Doğma sürecinin kendi organik zamanında ilerlemeye başlaması için bir beklemedir. Sanatçının bu zamanlama duygusuna sahip olması zorunludur, o, bu alıcı dönemlere

yaratıcılığın ve yaratının esrarının bir parçası olarak içten bağlanmalıdır.

2

Bu yaratıcı karşılaşmanın mükemmel bir örneği James Lord tarafından yazılan, Alberto Giacometti'ye poz verme deneyimini nakleden küçük bir kitapta verilmiştir. Belli bir süre dost kalan bu iki adam birbirlerine tümüyle açık olabilmişlerdi. Lord sık sık poz verme süresinden sonra, Giacometti'nin söyleyip yaptıkları hakkında notlar aldı ve bunları bir araya getirerek, yaratıcılıkta meydana çıkan karşılaşma deneyimi hakkında elimizdeki değerli monografi oluşturdu.

İlk olarak, karşılaşmanın Giacometti'de yarattığı mücadele ve kaygının yüksek derecesini açığa koyar. Lord poz vermeye başlamak için stüdyoya geldiğinde, Giacometti sıkıntılı bir şekilde kendini bir saat ya da daha fazla bir süre heykeline yaptığı küçük rötuşlarla oyalardı, açıkçası, resme başlamaktan korkardı. Kendini resme gömülmeye hazırladığında, kaygısı açıktan açığa ortaya çıkardı. Lord, bir noktada Giacometti'nin solumaya ve ayağını yere vurmaya başladığını yazar:

Hiddetle, "başın düşüyor!" diye bağırdı. "Tümüyle düşüyor!" "Tekrar yerine döner," dedim.

Başını salladı. "Dönmeyebilir de. Belki de tablo bomboş kalacak. O zaman ben ne olacağım? Bu beni öldürecek!"...

Elini cebine attı, mendilini çekti çıkardı, sanki ne olduğunu bilmiyormuş gibi bir an ona baktı, sonra bir iniltiyle yere fırlattı. Birdenbire, çok yüksek bir sesle bağırdı, "Çığlık atıyorum! Haykırıyorum!"

Lord bir başka noktadan devam ediyor:

Çalışırken modeliyle konuşarak ilgisini dağıtmak onu çıldırtıyor, sanırım. Önünde gördüğünü tabloda betimleyemeyeceğini düşünmenin yarattığı kaygıdan bu. Bu kaygı sık sık melankolik içe kapanışlar, kızgın küfürler ve yeri geldiğinde gürültülü öfke ve/veya sıkıntı çığlıkları oluyor. Acı çekiyor. Bundan hiç şüphem yok...

Giacometti kendini çalışmasına çok özel bir şekilde yoğun ve tümüyle veriyor. Yaratıcı zorlama ondan hiçbir zaman tümüyle yok olmuyor, ona tek bir huzur ânı dahi bırakmıyor.

Karşılaşma öyle yoğun ki, sık sık sehpasındaki resmi poz veren kanlı-canlı gerçek insanla özdeşleştiriyor. Bir gün ayağı kazayla sehpa rafını uygun yükseklikte tutan kancaya çarpınca, bu, tablonun aniden otuz kırk santim düşmesine neden oldu.

"Ah, özür dilerim!" dedi. Güldüm ve kendini sanki resim yerine benim düşmeme neden olmuş gibi affettirmeye kalktığını gördüm. "Benim hissettiğim de tam bu," diye yanıtlandı.

Giacometti'deki bu kaygı, hayran olduğu Cezanne'da olduğu gibi, büyük bir kendinden şüphe ile iç içe.

İdeal olarak gözünde canlandırdığını gerçekten yaratma şansı olduğuna inanmak, umut etmek ve devam edebilmek için, tüm mesleğine her gün yeni baştan, sanki sıfırdan başlar gibi başlaması gerektiğini hissetmeye zorunlu… Sık sık, o an üzerinde çalışıyor olduğu heykel ya da resmin, nesnel bir gerçekliğe karşı gelen öznel deneyimini ifade ettiği ilk eser olduğunu hisseder.

Lord doğru bir biçimde kaygının, sanatçının resmetmeye çalıştığı ideal görü ile nesnel sonuçlar arasındaki çatlakla ilişkili olduğunu varsayar. Burada her sanatçının yaşadığı çelişkiyi tartışıyor:

Kavramlaştırma ve gerçekleştirme arasındaki umutsuz başkalıktan doğan bu temel çelişki tüm sanatsal yaratıcılığın kökünde vardır ve bu deneyimin önlenemez bir unsuru olarak görünen kaygıyı açıklamaya yardımcı olur. Renoir gibi "mutlu" bir sanatçı bile buna karşı bağışık değildi.

Bir anlamı olan, kendi yaşamıyla var olan tek şey, onun (Giacometti'nin), o an benim başımla çakışmış bulunan gerçekliğin algısını, resmetme edimi yoluyla görsel terimlerde ifade edebilmek için verdiği sonu gelmeyen, usanmaz mücadelesiydi. Bunu sonuna götürmek şüphesiz ki imkânsızdı, çünkü özde soyut olan şey, özünü değiştirmeden somutlanamaz.

Zaman zaman Sisyphus'un görevine benzeyen bu çabasına sıkı sıkıya bağlı, hatta mahkûmdu.

Bir gün kahvede Giacometti Lord'un gözüne çarptı.

Ve, gerçekten de sefil görünüyordu. Düşündüm ki, gerçek Giacometti buydu işte, bir kahvenin arkasında yalnız başına oturan, dünyanın hayranlığı ve tanıyışına kayıtsız, hiçbir tesellinin çıkıp gelmeyeceği bir boşluğa gözlerini dikmiş, idealinin umutsuz ikiye bölünmüşlüğünün eziyeti içinde, bu acz tarafından, yaşadığı sürece onu yenmeye çabalamaya mahkûm olmuş. Birçok ülkenin yayın organlarının ondan bahsetmesi, müzelerin her yerde onun eserlerini sergilemesi, hiçbir zaman tanımayacağı insanların kendisini tanıyıp bilmeleri bir avuntu olabilir miydi? Hiçbiri olamazdı. Hiçbiri.

Giacometti gibi müstesna bir sanatçının iç deneyimlerini ve içten duygularını görmek bizi, kimi psikoterapik çevrelerdeki, insanların "uyum"unu sağlamak, onları "mutlu" kılmak ya da basit davranış düzeltme teknikleriyle onları acı, keder, çelişki ve kaygılarından kurtulmaya eğitmek üzerine yapılan saçma konuşmalara gülümsetiyor. İnsanlık için Sisyphus mitinin derin anlamını soğurmak ne kadar zor -gizliden gizliye her zaman bildiğimiz gibi "başarı" ve "alkış"ın kancık tanrıçalar olduğunu görmek. Giacometti gibi bir insanda, insan varoluşunun amacının güven tazelemekle ya da çelişkiden bağımsız uyumla yapıp edeceği hiçbir şey olmadığını görmek.

Giacometti bunun yerine, çevresindeki dünyayı, insan olmaya ilişkin kendi görüşünden tekrar üretme ve algılama mücadelesine adanmıştı -Lord'un, yerinde tabirini kullanırsak, "mahkûm edilmişti". Onun için başka bir seçenek olmadığını biliyordu. Bu

meydan okuma yaşamına anlam verdi. O ve onun cinsinden olanlar, insan olmanın ne anlama geldiği üzerine kendi kavrayışını getirmeyi ve bu iç kavrayıştan bir gerçeklik dünyasına geçmeyi ararlar -bu gerçeklik ne kadar uçucu olsa da, üzerinde yoğunlaşıldığı her an elden kaçıp gitse de. İnsanın bütün yapacağının dünyadan batıl inanç ve cehalet perdelerini çekip alması olduğunu ve orada birden gerçekliği, saf ve bozulmamış haliyle bulacağını söyleyen usçu varsayımlar ne kadar da saçma.

Giacometti gerçekliği kendi ideal kavrayışından görmeyi aradı. O, gerçekliğin zeminini kuran biçimleri, gerçekliğin temel yapısını kancık tanrıçaların sıçrayıp oynadıkları arenanın darmadağın yüzeyinin altında aradı. Kendini şu soruya esirgemeden adamaktan kaçınmazdı: Gerçekliğin benim dilimi konuştuğu, bana, ancak hiyerogliften[14] anlıyorsam yanıt verdiği bir yer var mı? Kendi dışında kalanların yanıtı bulmada ondan daha başarılı olamayacağını biliyordu; oysa biz yanıtı aramaya onun katkısı ve yardımıyla daha öte bir noktadan başlıyoruz.

3

Sanat ürünü karşılaşmadan doğar. Bu sadece resim için değil, şiir ve yaratıcılığın diğer biçimleri için de doğru. Auden bir keresinde özel bir konuşmada şuna işaret etmişti: *"Şair dille evlenir ve bu evlilikten şiir doğar."* Bu, şiirin yaratılmasında dili ne kadar etkin kılıyor! Dil sadece bir iletişim aracı değil, ya da dili yalnızca fikirlerimizi ifade etmek için kullanmıyoruz, bir o kadar doğru olan, dilin bizi kullandığı. Dil, yol arkadaşımız olan insanların ve kendimizin tarih boyunca birikmiş anlamlı deneyimimizin sembolik ambarıdır, ve böyle olduğunca, bir şiir yaratmada uzanıp bizi kavrayıveriyor. "Bilmek" anlamına gelen Özgün İbranice ve Grekçe sözcüklerin "cinsel ilişkide bulunmak" anlamına geldiği de unutulmamalı. İncil'de "İbrahim karısını bildi ve o gebe kaldı"[15] diye yazar. Terimin etimolojisi, bilginin kendisinin -şiir, sanat ve diğer yaratıcı ürünler gibi- öznel ve nesnel kutuplar arasındaki dinamik karşılaşmadan doğup gelmesinin prototipik olgusunu sergileyip anlatıyor.

Cinsel metafor gerçekte karşılaşmanın önemini ifade ediyor. Cinsel birleşmede iki kişi birbirleriyle karşılaşırlar; birbirieriyle tekrar bütünleşmek için kısmen geri çekerler kendilerini, bilmenin ve bilmemenin tüm nüanslarını yaşayarak birbirlerini tekrar

bilmek için. Erkek kadınla bütünleşir ve kadın da erkekle; ve kısmen geri çekilme, ikisine de yeniden dolmanın vecd yaşantısını verecek en uygun yol olarak görülebilir. Her biri kendi yolunda etkin ve ediğindirler. Bu, önemli olanın bilme süreci olduğunun bir gösterilişidir; eğer erkek basit bir şekilde kadının içinde durursa, olup biten, iç içeliğin doğurduğu hayreti uzatmanın ötesinde bir şey değildir. Yaratıcılığın son aşamasının bakış açısından bakılırsa anlamlı olan, karşılaşma ve tekrar karşılaşmanın sürüp giden deneyimidir.

Cinsel birleşme, iki varlığın iç içeliğinin, olanaklı en dolu ve zengin karşılaşma içindeki son noktasıdır. Bu deneyimin yeni bir varlığı üretmesi açısından da yaratıcılığın en yüksek biçimi olması çok anlamlıdır.

Şiir, piyes ve plastik sanatlarda döllenişin aldığı özel biçimler sembol ve mitlerdir. Semboller (Cézanne'ın ağacı gibi) ya da mitler (Oidipus miti gibi) bilinçli ve bilinçdışı deneyimi, kişinin şu andaki bireysel varoluşu ve insanlık tarihi arasındaki ilişkiyi dışavururlar. Sembol ve mit, karşılaşmadan fırlayan canlı, hemen dolaysız biçimlerdir ve öznel ve nesnel kutupların diyalektik iç ilişkisini -birindeki değişimin diğerindeki bir değişimi getireceği canlı, etkin, sürekli bir karşılıklı etkileşmeyi- içerirler. Sembol ve mit anlattığımız karşılaşmanın yükselmiş bilinç halinden doğup gelirler; bizi ele geçirecek güçtedirler çünkü bizden, yüksek bir bilinç yaşantısı talep eder ve bize yüksek bir bilinç yaşantısı verirler.

Bu yüzden kültür tarihinde sanatsal buluş diğer biçimleri önceler, Sir Herbert Read'in değindiği gibi, "Sembolik bir söylem,

(sanatsal) etkinlik temelinde olanaklıdır; din, felsefe ve bilim ardışık düşünce biçimleri olarak sonradan gelirler." Bu, usun daha uygar, sanatınsa alçaltıcı bir anlamda daha ilkel bir biçim olduğunu söylemek değildir.

Ne yazık ki bu korkunç hataya usçu Batı kültürümüzde sık sık rastlanıyor. Bu daha çok, sanatsal biçimdeki yaratıcı karşılaşmanın "bütün" olduğunu söylemektir -sanatsal biçim yaşantının bir bütünlüğünü ifade eder; bilim ve felsefe, incelemek için kimi yönleri soyutlar.

4

Karşılaşmanın ayırt edici özniteliklerinden biri, tutku da diyebileceğim, yoğunlaşma derecesidir. Burada değindiğim duygulanımın niceliği değil. Kendini verişin bir niteliğini kastediyorum, bunun ille de büyük miktarda bir duygulanımı içermesi gerekli değil, küçük bir deneyimde de -pencereden bir ağaca kısa bir bakış gibi- bulunabilir. Oysa bu geçici kısa deneyimlerin, burada tutku yetisi olan kişi diye düşündüğüm duyarlı kişi için hatırı sayılır anlamı olabilir. Amerika'daki soyut ressamların saygın yol göstericisi ve en deneyimli ve uzman hocalardan biri olan Hans Hoffmann'ın dediği gibi, sanat öğrencileri bugünlerde büyük yeteneğe sahipler ama tutku ya da kendini vermede eksikler. Hoffmann bu konuda ilginç gözlemlerde bulunur, erkek öğrencilerin güvence endişesiyle erken evlendiklerini ve eşlerine bağımlı hale geldiklerini söyler; Hoffmann, öğrencilerinin yeteneklerini, ancak eşlerinin dolayımından geçerek ortaya çıkartabilir. Yeteneğin bol bulunmasına karşın tutkunun eksik olması bana bugün birçok anlamdaki yaratıcılık probleminin esas yanı olarak görünüyor; ve yaratıcılığa, karşılaşmayı es geçerek yaklaşmamız bu eğilimde doğrudan rol oynadı. Tekniğe -yeteneğe- doğrudan karşılaşmanın yarattığı kaygıdan kaçınmanın bir yolu olarak tapıyoruz.

Kierkegaard bunu mükemmel anlamıştı! Kendisi hakkında şöyle yazmıştı: *"Günümüz yazarı, öğrenme lehine tutkunun yok edildiği bir çağda kaderini kolaylıkla öngörebilir okurları olmasını isteyen bir yazar, kitabını bir öğle sonrası şekerlemesi esnasında kolaylıkla okunabilecek bir biçimde yazmaya özen göstermelidir."*

5

Bu noktada psikanaliz çevrelerinde yaratıcılığı açıklamak için yaygın biçimde kullanılan, "egonun hizmetinde gerileme" kuramının yetersizliğini görüyoruz. Psikanalizde yaratıcı insanları ve yaratıcı edimi anlamak için kendi girişimlerimde, bu kuramı tatmin edici olmaktan uzak buluyorum. Bu, kuramın negatif özniteliğinden değil, esas olarak bizi yaratıcı edimin merkezinden, ve böylece, yaratıcılığın herhangi bir dolu kavranışından uzaklaştıran kısmi bir çözüm önermesinden ileri geliyor.

"Egonun hizmetinde gerileme" kuramını desteklemekte Ernst Kris'in başvurduğu eser, otobiyografisinde kendi şiir yazma yolunu aşağıdaki gibi anlatan önemsiz şair A. E. Housman'ın eseridir. Oxford'da Latince dersi vererek geçen tüm bir sabahtan sonra Housman öğle yemeğini yer, yemekle birlikte yanm litre bira içer ve sonra yürüyüşe çıkar. Ve bu uyurgezer duygu ortamındayken, şiirleri çıkar gelir. Kris, bu kuramıyla aynı çizgide, edilginlik ve alıcılığı yaratıcılık ile çakıştırır. Birçoğumuzun Housman'ın şu mısralarından haz alacağımız doğrudur:

Uslu dur, ruhum, uslu;

Gevrektir taşıdığın kollar...

Ve haz, görünürde Housman'ın kendisinde de olduğu gibi, okurlar olarak bizde de nostaljik, gerileyici bir havayı öne çıkarır.

Böylece yaratıcılığın sık sık bir gerileme fenomeni olarak görünebileceğini ve sanatçıda arkaik, çocuksu, bilinçdışı ruhsal içerikleri ortaya çıkarabileceğini teslim ediyorum. Ama bu tam da Poincaré'nin (III. Bölümün 83-85. sayfalarına bakınız) kavrayışın, harcadığı büyük emeklerden sonraki gevşeme esnasında geldiğini söylemesiyle koşut değil mi? Poincaré bizi, yaratıcılığı üretenin gevşeme olduğunu varsaymamamız üzere uyanyor. Gevşeme -ya da gerileme- kişiyi sadece yoğun çabaları ve bunlara eşlik eden engellemelerden uzaklaştırmaya yarar, ki yaratıcı itilim kendini ifade etmek üzere dizginlerinden boşansın. Bir şiir ya da resimdeki arkaik unsurlar diğerlerini kıpırdatacak has güce, bir anlam evrenselliğine sahipse -yani, has simgeler iseler- bu, olmakta olan karşılaşmanın daha temel, daha kavrayıcı bir düzeyde cereyan etmesindendir.

Zamanımızın büyük şairlerinden William Butler Yeats'ten mısralar alırsak, bunun tersine tümden değişik bir hava buluruz. "İkinci Geliş"te Yeats modern insanın durumunu anlatır:

Her şey yıkılıyor, bel vermiş ortadirek;
Kargaşalık salınmış yeryüzüne...

Sonra bize gördüğünü söylüyor:

İkinci Geliş! Bu sözler çıkar çıkmaz ağzımdan

Koca bir görüntü tırmalıyor gözümü

...bir çölün kumları üzerinde
Gövdesi aslan, başı insan bir yaratık,
Güneş gibi boş, amansız bir bakışla
Atıyor ağır ağır adımlarım...

Şimdi hangi yırtıcı hayvan, saati geldi diye,
Aldırışsız yürüyor Beytüllahm'da doğmaya?

Bu son simgedeki güç ne olağanüstü! Güzellik dolu yeni bir ifşaat, ama biz modern insanların kendimizi içinde bulduğumuz durumun korkunç anlamıyla da ilişkili. Yeats'in böylesi bir güce sahip olmasının nedeni, kendisinin olduğu kadar tüm insanların da parçası olan ve her yoğun bilinç anında ortaya çıkan arkaik unsurları içeren bir bilinç yoğunluğunu yazıya dökmesi. Ama sembolün bu gücü kesin bir biçimde, en tutkulu ve kendini veren bir entelektüel çabanın içerdiği bir karşılaşma olmasından da geliyor. Bu şiiri yazarken Yeats alıcı idi, ama imgelemin kullanılışında hiç de edilgin değildi. MacLeish bize, *"Şairin işi"*nin *"çığlık boğazında düğümlenene kadar beklememek"* olduğunu söyler.

Açıktır ki, her çeşitten şiirsel ve yaratıcı kavrayış bize gevşeme anlarında geliyor. Bununla birlikte ortaya çıkıştan gelişigüzel bir biçimde olmuyor, onlar, kendimizi yoğun bir biçimde verdiğimiz, diri ve bilinçle yoğunlaştığımız deneyimlerimizin alanında beliriyorlar. Kavrayışların sadece gevşeme anlarında hamle yaptıklannı söylemek, onların yaratılışlarını açıklamaktan çok nasıl ortaya çıktıklarını anlatmak

olur. Şair arkadaşlarım bana, değil şiir yazmak, okumak bile istendiğinde, dolu bir öğle yemeği ve yarım litre biradan sonraki saatin tam da bu işi yapmamanın zamanı olduğunu söylüyorlar. Bunun için, daha çok, en yoğun, en yüksek bilince muktedir olduğumuz anları seçmek gerek. Öğle şekerlemesinde şiir yazarsanız, şiirinizi öğle şekerlemesinde okurlar.

Buradaki mesele hangi şairlerden hoşlanmakta olduğumuz değil. Çok daha temel bir mesele -yani, yaratıcı edimde doğan semboller ve mitlerin doğası. Sembol ve mit, farkındalığımızın alanına çocuksu, arkaik endişeleri, bilinçdışı özlemleri ve benzeri ilkel ruhsal içerikleri getirir. Bu çehre, onların geriye bakan (regressive) çehresidir. Ama aynı zamanda, yeni anlamlar, yeni biçimleri ortaya çıkararak, daha önce bu haliyle mevcut olmamış bir gerçekliği de açımlayabilirler; sadece öznel olmayan, ikinci kutbu bizim dışımızda olan bir gerçekliği. Bu, sembol ve mitin ileri bakan (progressive) çehresidir, bu çehre ileri doğru işaret eder. Bütünleyicidir. Fransız felsefecisi Paul Ricoeur'ün çok güzel bir biçimde ortaya koyduğu gibi, kendi varoluşumuzla ve doğayla olan ilişkimizde yapının ileri doğru bir açımlanışıdır. Soyut kişisel deneyimin ötesine, evrensellere doğru bir yoldur. Geleneksel Freudcu psikanaliz yaklaşımında neredeyse tümüyle görmezden gelinen, sembol ve mitlerin bu ileriye bakan çehresidir.

Karşılaşmanın özniteliği olarak nitelediğimiz bu yüksek bilinçlilik, öznel deneyim ile nesnel gerçeklik arasındaki ikiliğin aşıldığı ve yeni anlamlar açımlayan sembollerin doğduğu bu durum, tarihsel olarak vecd sözcüğüyle karşılanmaktadır. Tutku gibi, vecd de bir duygulanım niceliği değil, bir duygulanım niteliğidir -ya da, daha net söylenirse, bir yanı duygulanımsal olan

bir ilişki niteliğidir. Vecd hali özne-nesne ikiliğinin geçici olarak aşılışıdır. Psikolojide, Maslow'un doruk deneyimi üzerine dikkate değer bir çalışması sayılmazsa, bu problemi bertaraf edişimiz ilginçtir. Veyahut, vecdden dem vururken gizliden gizliye küçümseyici ya da onu nevrotik olarak varsayıcı bir tavır takınıyoruz.

Karşılaşma deneyimi kendisiyle birlikte kaygıyı[16] da getirir. Giacometti'nin deneyimi üzerine tartışmamızdan sonra, sanatçı ve yaratıcı insanların yaratma anlarındaki "korku ve titreme"lerini hatırlatma gereği duymuyorum. Prometheus miti bu kaygının klasik ifadesidir, W. H. Auden bir keresinde, "oyun oynamadan" şiir yazdığı zaman kaygıya düştüğünü anlatmıştı. "Oyun oynama" kaygının geçici olarak parantez içine alındığı bir karşılaşma olarak tanımlanabilir. Oysaki olgun yaratıcılıkta, sanatçı (ve sonradan onun eserinden faydalanacak olan diğerleri, bizler) yaratılmış eserdeki coşkuyu yaşayacaksa, kaygıyla yüz yüze gelmelidir.

Frank Barron'un sanat ve bilimdeki yaratıcı kişiler üzerine olan çalışmalarından, onları doğrudan doğruya kaygıyla yüzleşirken gösterdiği için etkilenmişimdir. Barron'un saptamasına göre "yaratıcı kişiler", çağdaşları tarafından, çalıştıkları sahaya müstesna katkılarda bulunmuş olarak tanımlanan kişilerdi. Onlara, "normal" insanlardan oluşan bir kontrol grubuyla birlikte, bazılarında düzenli, sistematik çizimler ve bazılarında da düzensiz, simetrik olmayan, kaotik çizimler olan bir dizi Rorschach kartlan gösterdi. "Normal" insanlar en beğendikleri şekiller olarak düzenli, simetrik kartları seçtiler - evrenlerinin "biçimli" olmasından hoşlandılar. Oysa yaratıcı

insanlar kaotik, düzensiz kartlan seçtiler -bu kartlan daha ilginç ve meydan okuyucu bulmuşlardı. Yaradılışın Kitabı'ndaki Tanrı gibi düzeni kaostan yaratmayı istemiş olabilirlerdi. "Darmadağın" evreni seçtiler; onunla karşılaşmaktan ve onu düzene doğru biçimlendirmekten coşku duydular. Onlar kendilerindeki kaygıyı kabullenebiliyor ve bunu, düzensiz evrenlerini "yüreğin arzusuna daha yakın" biçimlendirmekte kullanabiliyorlardı.

Burada öne sürülen kurama göre kaygı, karşılaşmada meydana gelen benlik dünya ilişkisindeki sarsıntının ayrılmaz bir refakatçisidir. Kimlik duygumuz tehdit edildi; dünya daha önce yaşadığımız gibi değil de, benlik ile dünya her zaman birbirleriyle ilişkili olduklanndan, artık biz de daha önce olduğumuz biz değiliz. Geçmiş, şimdi ve gelecek yeni bir Geştalt oluşturuyorlar. Bunun tümüyle doğru olduğu bir durum pek tabii ki nadirdir (Güney Denizi adalarına giden Gaugin, ya da psikoza varan Van Gogh), bununla birlikte yaratıcı karşılaşmanın bir dereceye kadar benlik-dünya ilişkisini değiştirdiği de doğrudur. Hissettiğimiz kaygı geçici bir köksüzlük, yönsüzlük; bu kaygı, hiçliğin kaygısı.

Benim onları gördüğüm şekliyle yaratıcı insanlar, klasik Yunanlıların kullandığı terimi ödünç alacak olursam, "tanrısal delirme" ödülü uğruna, güvenceden yoksun kalma, duyarlık ve savunmazlık cinsinden yüksek bir bedeli ödeyerek, kaygıyla yaşayabiliyor olmalarıyla ayırt ediliyorlar. Yokluktan kaçmadan, onunla karşılaşarak ve güreşerek, onu, varlığı üretmeye zorluyorlar. Sessizliği bir müzik yanıtı için tıklatmaktalar; onu anlama zorlayabilene dek anlamsızlığın peşindeler.[17]

DELFİ KÂHİNİ: BİR TERAPİST

DELFİ DAĞLARINDA Antik Yunanistan için yüzyıllar boyunca büyük önem taşıyan bir tapınak ayakta durmaktadır. Yunanlılar tapınaklarını güzel yerlere oturtmak konusunda dehaya sahiptirler, ancak Delfi, bir yanında sarp arazinin içinde uzanan upuzun bir vadi, diğer yanında Korint Körfezi'nin koyu yeşil-mavisiyle özellikle göz kamaştırıcıdır. İnsan tapınağın doğasına pek uyan görkemlilik karşısında o anda azamet ve huşu duygusuna kapılıyor. Yunanlılar kaygılarını karşılamak üzere buradan yardım aldılar. Bu tapınakta Apollon, kaotik arkaik çağdan klasik zamanlara dek ayinci -kadınları yoluyla öğütler verdi. Sokrates de, o zamandan beri psikoterapinin mihenk taşı olagelen meşhur "Kendini Bil" deyişini orada, tapınak girişinin hol duvarında kazınmış olarak bulmuştu.

Bu altüst olmuş çağda kendisi, ailesi ve geleceği için kaygı duyan duyarlı Yunanlı, kılavuzunu burada bulabilirdi: Prof. E. R. Dodds'un, "tanrıların insanlık ile oynadığı karmaşık oyunlar" dediği oyunların anlamını Apollon biliyordu. Dodds antik Yunan kültüründeki usdışı üzerine kaleme aldığı mükemmel çalışmasında şöyle yazıyor:

Delfi'siz Yunan toplumu Arkaik Çağ'da maruz kaldığı gerilimlere güçlükle dayanabilirdi.İnsanın bilgisizliğinin ve güvensizliğinin yıkıcı duyumsanışı, kutsal phthonos'un korkusu, miasma'nın[18] korkusu; tüm bunların birikeduran yükü böylesi sonsuzca bilen kutsal danışman m vereceği güven olmadan taşınamazdı, görünürdeki kaosun gerisinde, bilgi ve amaç olduğuna beslenen güven olmadan. Apolion'un insanlara karşılamalarında yardım ettiği kaygı; g biçimde genişleyen, biçimlenmekte olan, yaratıcı, doğuma gebe bir devirde yaşıyor olmanın amansız sezilişiydi. Bu kaygının, vitalitenin geri çekilişi, engellenişi ve tıkanışıyla karakterize olan nevrotik olmadığını görebilmek önemlidir. Antik Yunanistan'ın arkaik dönem iç ve dış sınırların genişlemesinin getirdiği kaosun doğurduğu sıkıntılarla yüklü bir vital büyüme ve fışkırma zamanıydı. Yunanlılar yeni psikolojik, politik, estetik ve tinsel -olanakların kaygısını yaşamaktaydılar. Bu yeni olanaklar ve böylesi meydan okumalardan hiçbir zaman ayrılmayan kaygı, onlar arzu etseler de etmeseler de üzerlerine bastırıyordu.

Delfi'deki tapınağın ünü, ailenin eski kararlılık ve düzeninin sardığı ve bireyin kısa süre içinde sorumluluğunu almasının gerektiği çağda arttı. Homer'in Yunanistanı'nda, Odysseus'un karısı Penelope oğlu Telemachus mülklerini, Odysseus yanlarındayken, Truva savaştayken, ya da "şarap-kıtası deniz"de on yıldır çalkalanıyorken iç edebilirlerdi. Oysa şimdi, arkaik dönemde aileler kentlere yapışık kalmak zorundaydılar. Her genç Telemachus, kendi geleceğini seçmesi gerektiğinde ve kendi yerini yeni bir kentin bir parçası olarak bulmak zorunda kaldığında kendini zamanın yamacında duruyor hissetmiştir. Genç Telemachus miti kendi kimliklerini arayan modern yazarlar için

nasıl da verimli bir mit olagelmiştir. James Joyce, Ulysses'de bunun bir çehresini gösterir. Thomas Wolfe Telemachus'a, antik Yunanistan'ın olduğu kadar gerçekte kendisinin de aradığı babayı arama miti olarak başvurmuştur. Hele genç Telemachus gibi Wolfe da buz gibi, kaskatı gerçeğin "artık eve dönemezsin" olduğunun farkına varmıştı.

Kent-devletleri, birbiri ardı sıra gelen tiranlarıyla (bu terim Yunanca'da, İngilizce'de taşıdığı yıkıcı çağrışıma sahip değildir) [19] anarşi içinde bocalıyordu. Başa gelen önderler, yeni gücü bir düzene kaynaştırmaya uğraşa durdular. Kent-devletleri için yepyeni yönetim biçimleri, yeni yasalar ve tanrıların yeni yorumları, tümü de bireye yeni psikolojik güçler sağlayarak ortaya çıkıyordu. Böylesi bir değişim ve büyüme döneminde,fışkırmanın süre giden basıncı bireyde sık sık bir acillik duygusu yaratmıştır.

Apollon sembolü, Apollon'un Delfi'deki tapınağı ve bunların dayalı olduğu zengin mitler bu ortamda mayalandılar.

1

Apollon’un, biçim tanrısı, us ve mantık tanrısı olduğunu anımsamak önem taşıyor.

Böylece Apollon tapınağının bu kaotik zamanda önem kazanması ve vatandaşların ortalığı saran kaosun ardında amaç ve anlam bulunduğu güvencesini bu denge ve oran tanrısı yoluyla aramış olmaları hiç de tesadüf olmuyor. Biçim, orantı ve altın ölçü, bu insanların derin tutkularını kontrol edebilmeleri için canalıcı bir önem taşıyordu, tutkularını ehlileştirmek için değil, bu tutkuları, Yunanlılar’ın doğada ve kendilerinde pek aşina oldukları demonik güçlerin yapıcı bir kullanımına dönüştürmek için. Biçim -zarafet-güzelliğin öz bir niteliği olduğu için, Apollon sanat tanrısıdır da. Gerçekten de, Delfi’de, yamacında, Apollon’un tapınağının yükseldiği dağ olan Parnassua, tüm Batı dillerinde akta hasredilen erdemlerin simgesi olagelmiştir.

Apollon’un ışık tanrısı da olduğuna dikkat edince bu mitin zengin anlamına daha bir hayran oluyoruz -sadece gün ışığının değil, aklın, zihnin, kavrayışın ışığının da. Apollon sık sık Yunanca’da “güneş” sözcüğü olan Helios ve, parlama ve ışıma tanrısı anlamına gelen Phoebus Apollon namıyla anılır. Son olarak

tümünden de baskın bir noktaya dikkatimiz çekiliyor: Apollon şifa ve refah tanrısıyken, oğlu Asclepius da hekimlik tanrısıdır.

Bir bireyin şu ya da bu canlı biçiminde yeniden -yaşama dönmesiyle ilgilenen mitler, bu yeni yaşamanın nasıl olacağının kişinin daha önce nasıl yaşayageldiğine bağımlı olduğuna işaret ederek, insan soyunun yaşantısında, bireyin kendi yaşamasından sorumlu olduğuna dair bir bilincin varlığına tanıklık ederler.

İnsan özgürlüğü, yaşamın itkisiyle ona vereceğimiz karşılık arasında duraklayabilme ve bu duraklamada, ağırlığımızı vermeyi arzu ettiğimiz yönü seçebilme yetimizi içerir. Özgürlüğe dayanan, kendimizi yaratabilme yetisi, bilinçten veya bireyin kendi -farkındalığından ayrılamaz.

Bizim burada ilgilendiğimiz, Delfi kâhininin bu kendini yaratma sürecini nasıl ilerlettiği. Kendini yaratmanın umutlarımız, ideallerimiz, imgelerimiz ve zaman zaman dikkatimizi en çok topladığımız hayal edilmiş içerikler yoluyla gerçekleştiği apaçık. Bu "modeller" bilinçli olduğu kadar bilinçdışında da işlevleri sürdürürler, kendilerini fantezilerde olduğu kadar davranışlarda da açıktan açığa gösterirler. Bu süreç için özet sözcükler: semboller ve mitlerdir. Delfi'deki Apollon mabedi de bu sembol ve mitlerin somut bir ifadesi ve onların ayinlerde vücut bulduğu yerdi.

2

Bu dönemde yontulan muhteşem Apolion heykellerinde, biçimindeki güçlülük ve saglamlık, başının sakin güzelligi, hakim olunmuş tutkularla işlenmiş düzenli hatları, neredeyse dümdüz olan agzındaki yumuşak “bilen” gülümseme ile karşımıza çıkan bu arkaik tanrı figürünün Yunan sanatçıları kadar dönemin diger yurttaşları için de özlemi duyulan düzenin ne boyutta bir sembolü haline geldiğini görebiliyoruz. Gördüğüm heykellerin merak uyandıran bir yanı var: Gözleri geniş geniş açılmış, gözler klasik Yunan heykellerinde ya da yaşayan bir insanın gözlerinde normalde olandan daha açık bir biçimde yapılmış. Atina’daki Ulusal Müze’nin arkaik Yunan bölümünde şöyle bir yüründüğünde, Illermer Apolion heykellerinin koca koca açılmış gözleriyle verdiği büyük bir tetiktelik ifadesi insanı çarpar. Praxiteles’in dördüncü yüzyılda yaptığı, pek bilinen Hermes başının neredeyse uykulu, gevşek gözlerine ne kadar da zıt.

Arkaik Apolion’un kocaman açılmış gözleri endişeyi gösteriyor.

Onun gözleri bir seferberlik çağında yaşamaya eşlik eden kaygıyı yüksek düzeyde bir farkındalığı, olabilecek olan bir şey

bilinmeden kalmasın diye "dört bir yanı kollama"yı ifade ediyorlar. Bu gözler ile, biçimlenmekte olan bir başka çağ Rönesans'ta Michelangelo'nun resmettiği figürlerin gözleri arasında dikkate değer bir koşutluk var. Michelangelo'nun insanlarının tümü ilk bakışta neredeyse hepten güçlü ve fatih görünseler de, daha yakından bir gözlemde, kaygının fısıldayan habercisi olan koskocaman açılmış gözlere sahip oldukları görülür. Michelangelo'nun özportrelerinde gözler kaygının tipik özelliği olan bir irilikte resmedilmiştir, sanki ressamın yalnızca çağının değil, kendi iç gerilimlerinin de dışavurolduğunu sergiler gibi.

Apollon'un derini görme niteliğiyle ünlenmiş gözlerinden ozan Rilke de etkilenmişti. "Apollon'un Arkaik Gövdesi"nde, şöyle yazar:

Tanımak kısmet olmadı o muhteşem başını
Çakmak çakmak gözyuvarlarını.
Ama Gövdesi ışıldıyor bir sokak lambası gibi hala
Sadece kısılmış, içeri kaçmış bakışı.
Gövdesi ışıl ışıl ayakta.
Öyle olmasa, göğsünün Yuvarlaklığı, kamaştırmazdı gözünü, hafifçe
Yana kıvrılışından belinin, bir gülümseme
Gitmezdi tam merkezine üreme bölgesinin.
Çirkin ve kısacık dururdu öyle olmasa,
Bu taş yığını, omuzların saydam kavsi altında
Parıldamazdı, vahşi bir hayvan postu gibi.
Böyle her köşesinden ışık saçıp, taşmazdı
Bir yıldız gibi: Yok çünkü hiçbir yeri
Seni görmeyen. Değiştirmelisin hayatını.

Bu canlı tabloda Rilke'nin denetlenmiş tutkunun özünü ne kadar iyi yakaladığını görüyoruz -buradaki denetlenmiş tutku vital itilimlerden ürken Yunanlı hocaların daha sonraki Helen çağında amaç kılacakları, kitlenmiş ya da bastırılmış tutkuyla aynı şey degildir. Rilke'nin yorumu, Viktoryenler'in itkileri bastırma ve ketlemelerinden ne kadar öte bir haykırış. Hızla gözyaşı döken, sevişen ve öldüren bu ilk Yunanlılar, tutku ile, Eros'la ve demonik olanla şanlandılar. (Bugünlerde terapiye gelen kişiler, antik Yunan'daki garip manzarayı göz önünde tutarak, gözyaşı dökenlerin Odysseus ya da Achilles gibi güçlü kişiler olduğu gerçeğine işaret ediyorlar.) Ancak Yunanlılar bu itkilere hakim olunması ve onların yönlendirilmesi gerektigini de biliyorlardı. Onlar, erdemli (arete) bir kişinin özünün, tutkuları tarafından seçilmek değil, tutkularını seçmek olduğuna inanıyorlardı. Onların modern insan gibi, Eros'u ve demoniki yadsıyarak kendi kendini iğdiş etme gereksinimini duymamalarının açıklamasını burada bulabiliriz.

3

Arkaik dönemin duyumu Rilke'nin, ilk başta (ama sadece ilk bakışta) bir non sequitur (ilgisiz sonuç) gibi görünen son garip cümlesinde de görülür: "Yaşamını değiştirmelisin." Bu, tutku dolu güzelligin çağrısıdır, güzelliğin, tam da burada oluşuyla, bizi yeni biçime katılmaya. çağırması. Hiç de törel olmamasına karşın bu çagı (doğru ya da yanlışla bir alıp vereceği yoktur) bu yeni armonik biçimi yaşamımıza almamız için ayak direyen, bizi, kaçamayacağımız bir biçimde avucunun içine alan bir çağrıdır. Apolion'un kehanetinin nasıl işlev gördügü ve ögüdün nereden geldiği şüphesiz ki çarpıcı sorulardır. Fakat ne yazık ki, bu konuda bilinenler pek az. Mabed sır olarak korunmuştu; onu yönetenler sadece diğer insanlara ögüt vermekle kalmayıp, kendileri de bu öğütten paylarını alıyorlardı. Platon, mabette Apollon'un sözcüsü olarak hizmet eden rahibe Pythia'ın bir "kehanet çılgınlığı" geçirdiğini söyler. Platon, bu "çılgınlık"ları, bilincin normalden derin düzeylerini ortaya çıkartan "yaratıcı kavramadan" doğduğuna inanıyordu. Platon Phaedrus'da. "Delfi'nin Pythia'sının ve Dodona rahibelerinin Yunanistan'da hem özel yaşama, hem de kamu yaşamına ihsan ettikleri birçok yararı, onların çıldırmalarına borçluyuz, çünkü akılları başlarındayken yapıp ettikleri ya hiçbir şey, ya da pek az bir şey,"der. Bu,

insanlık tarihi boyunca durmadan kızışan, esinin kaynağı tartışmasının uçlarından birini destekleyen apaçık bir savdır yaratıcılık ne ölçüde çılgınlıktan gelir?

Apollon Pythia vasıtasıyla birinci tekil şahısları konuşuyordu.

Pythia'nın sesi değişiyor, modern bir medyumunki gibi titreyerek, boğuklaşıyor ve genizden geliyordu. Tanrının tam nöbet anında, ya da. -sözcüğün kökünün geldiği tam anlamla, en-theo("tanrıda")-enthusiasm (kuvvetli esin) anında girdiği söyleniyordu. "Seans"tan önce rahibe, tahminen geleneksel kendi-kendine-telkin etkilerini doğuran birkaç ayin hazırlığından -özel bir banyo ve belki kutsal bir pınardan su içmek gibi- geçiyordu. Sık sık yinelenerek ortaya atılan, mabedin kayalıklarındaki bir çatlaktan sızan bir buharı soluyarak, hipnotik bir etkiye maruz kalması olgusunu Profesör Dodds özetle şöyle anlatıyor:

Pythia'nın esininin bir zamanlar güvenilir bir şekilde atfedildiği ünlü "buharlar" bir Helen icadıdır … Olguları bilen Plutarch, buhar kuramının yarattığı zorlukları görmüştü ve sonuçta bu kuramı tümden silip atmışa benzer; oysa Stoacı filozoflar gibi, on dokuzuncu yüzyılın bilim adamları da kolay bir çıkış için hoş bir maddeci açıklamaya sarıldılar.

Dodds buradan hareketle sağlam bir şekilde, "Fransız kazılarının ne buhar ne de bu buharın bir vakitler fışkırabileceği cinsten bir 'oyuk' olmadığını gösterdiği günden beri, bu kuramın daha az işitilir olduğuna" işaret eder.Böylesi açıklamaların günümüz antropolojisi ve anormalin psikolojisi ışığında gereksiz

olduğu ortadadır.

Pythian rahibeleri basit, eğitim görmemiş kadınlardı (plutareh, birinin bir köylünün kızı olduğunu söyler). Oysa modern bilim adamlarının kehanetin zeka sistemine karşı büyük saygıları var. Delfinin hükümleri, bu süreçte insan zekası, sezgisi ve kavrayışının belirleyici bir rol oynadığına bilim adamlarını ikna edecek kadar tutarlı bir sistemin işaretlerini sergilemiştir.

Bununla birlikte Apollon kehanet ve öğütlerinde, özellikle Pers savaşları sırasında kötü ünlenmiş falsolar da yapmıştır, Yunanlılar ise, bugün psikoterapide birçok kişinin terapistlerine karşı takındıkları bir tavırla, onu, diğer zamanlarda vermiş olduğu yararlı öğütler ve yardımlardan ötürü apaçık bir biçimde affetmişlerdir.

İlgimizi en çok çeken nokta, mabedin, Yunanlılar'ın bilinç-öncesi ve bilinçdışı kolektif kavrayışlarını çekip çıkaracak güce sahip komünal bir sembol olarak gördüğü işlevdir. Delfi'nin komünal, kolektif yanının güçlü bir temeli vardı: Mabed esasında Apollon'a adanmadan önce yer tanrıçalarına hasredilmişti. Bu kolektiflik, Apolion'un karşıtı olan Dionysos'un Delfi'de güçlü bir etkiye sahip olduğu anlamına da gelir. Yunan vazoları Apollon'u, tahminen Delfi'de, Dionysos'un elinden tutarken gösterirler. Plutarch, "Delfi kehaneti göz önüne alındığında Dionysos'un oynadığı rol Apollon'unkinden hiç de az değildir," derken pek de abartmaz.

Herhangi has bir sembol, ona eşlik eden ayin töreniyle, kendi başımıza denemeye cesaretimiz olmayan kavrayışları, yeni

olanakları, yeni bilgeliği ve tinsel görüngüleri yansıtan bir ayna halini alır.

Bunu iki nedenden göze alamayız. Birincisi kaygımızdır: Yeni kavrayışlar bizi sık sık -ve hatta tipik bir şekilde diyebiliriz- yalnız başımıza tüm sorumluluklarını alamayacak kadar ürkütürler. Bir mayalanma çağında böyle kavrayışlar sık sık gelirler ve birçok bireyin taşımaya hazırlandığından daha fazla psikolojik ve tinsel sorumluluk gerektirirler. Kişiler düşlerde, kendilerine normalde düşünülmesi ya da günlük dilde söylenmesi dehşet verici olabilecek şeyleri yapma izni verirler -anne babayı ya da evladı öldürmek ya da “annem benden nefret ederdiyi” düşünmek gibi. Bunları ve benzeri şeyleri gün düşlerinde bile düşünmekten kaçınırız, çünkü böylesi fantezilerin gece düşlerinden daha büyük bir bireysel sorumluluğu üzerimize yükleyeceğini hissederiz. Oysa bunu söyleyen bir düşümüz olursa, ya da Apollon, kehanetinde bundan bahsederse, yeni gerçeğimizi daha büyük bir açıklıkla kabullenebiliriz. İkinci neden gurura kaçmamızdır. Sokrates Delfi’deki Apollon’un kendisinin o dönemde yaşayan en bilge kişi olduğunu söylediğini iddia edebilirdi, bu kendi başına hiçbir zaman -ister Sokratik bir nükte olsun, ister olmasın- öne süremeyeceği bir iddia idi. O zamanki insanlar rahibelerin basiretini nasıl yorumlamışlardı?

Bu, şunu sormakla aynıdır: Kişi bir sembolü nasıl yorumlar? Rahibelerin gaipten verdikleri haberler genellikle şiir halinde ifade edilmişlerdi ve sık sık “akıcı bir konuşma ile olduğu kadar yabanıl, onomatopoetik[20] haykırışlarla” söylenmişlerdi, “ve bu ‘hammadde’nin şüphesiz ki yorumlanması ve işlenmesi gerekiyordu.” Tüm çağlarda medyumla elde edilen ifadeler gibi

bunlar da, sadece yoruma kapı açacak kadar kapalı olmakla kalmıyor, yorumu gerektiriyorlardı. Ve sık sık iki ya da daha fazla değişik yorumlamaya uğruyorlardı.

Bu süreç, bir rüyanın yorumu gibiydi. Harry Stack Sullivan genç stajyer analistlere, bir rüyayı Med ve Pers kanunları gibi değil, çözümlemedeki kişiye, onun seçimini gerektiren, iki değişik anlam önererek yorumlamalarını öğretirdi. Gaipten gelen haberler gibi rüyaların değeri, onların belirli bir yanıt vermeleri değil, psişik gerçekliğin yeni alanlarını açmaları, bizi alışageldiğimiz yolun dışına sarsalamaları ve yaşamımızın eldeğmemiş bir tarafına ışık düşürmeleridir. Bu yüzden mabedin deyişleri, rüyalar gibi edilgin bir biçimde alınmamalıydı; alıcılar mesajı kendilerinde yaşamalıydılar.

Mesela, Atinalılar Pers savaşları sırasında onlara yol göstermesi için Apolion'a kaygı içinde başvurduklarında, kehanetten "tahta duvar"a güvenmelerini tembihleyen bir deyiş çıkageldi. Bu bilmecenin anlamı ateşli bir biçimde tartışıldı. Herodot'un anlattığı haliyle öykü şöyle:

"Kendilerinden emin olan yaşlıların görüşü, tanrının onlara Akropole kaçmayı söylediğiydi, çünkü akropol eskiden beri tahta bir barikatla savunuluyordu. Diğerleri tanrının tahta gemilere değindiğinde hemfikirdiler, en iyisi gemileri hazır tutmaktı." Bunun üzerine kehanetin bir başka yanı tartışmaya neden oldu, çünkü bazıları savaşmadan denize açılıp, yeni bir toprakta yaşam kurmayı düşündüler. Fakat Temistokles, insanları Salamis yakınlarında bir deniz savaşına katılmaya ikna etti ve bu savaşı yaparak, Zerkes'in donanmasını tarihin önemli savaş larından

birinde imha ettiler.

Delfi kahinlerinin amacı ne olursa olsun, bu müphem kehatnetlerin. etkisiyle, yardım dileyenler durumlarını yeni baştan düşünmeye, planlarını tekrar gözden geçirmeye ve yeni olanakları bulmaya zorlanıyorlardı.

Gerçekte de, Apollon'un takma ismi "müphem olan" idi. İşin başındaki terapistlerin bunu kendi müphemliklerine bir özür olarak almalarının önüne geçmek için burada modern terapi ile kehanetin gaipten verdiği haber arasındaki bir farka dikkat çektim. Rahibenin deyişleri bir terapi seansındaki rüyaların yorumlanmasının tersine, alıcıların bilinçdışına, gerçek rüyaya daha yakın bir düzeydedir. Apollon, yurttaştaki ya da kolektif gruptaki (sitedeki) bilincin daha derinindeki boyutlardan seslenir. Böylelikle, hem özgün deyişle (ya da rüyada), hem de yurttaşın (ya da hastanın) onu yorumlamasında yaratıcı bir müphemlik ortaya çıkabilir. Bu yüzden kehanetin çağdaş terapiste karşı bir avantajı vardır. Terapistin her durumda mümkün olduğunca öz ve yalın olması ve kaçınılmaz müphemliği hastaya bırakması gerektiğine inanıyorum.

Delfi'nin kehaneti tam bit öğüt niteliğini taşımıyor, bireyi ve topluluğu içe bakmak ve kendi sezgi ve bilgeliklerine başvurmak doğrultusunda hareketlendiriyordu. Kehanetler, sorunu, daha değişik bir yoldan görülebileceği ve bu yolda yeni ve henüz imgelenmemiş olanakların onaya çıkacağı, yeni bir bağlama oturuyorlardı. Bu gibi mabetlerin, ya da modern terapinin, bireyi daha edilgin hale getirmeye yöneldiği yaygın bir yanlış anlamadır. Bu, kötü terapi ve kehanetlerin yanlış yorumlanışı olabilir. Her

ikisi de kesinkes tersini yapmalıdırlar; bireylerin kendi olanaklarını tanımaları, kendilerinin yeni yanlarını ve kişilik-içi ilişkileri aydınlatmaları için tek başvuracakları kaynak yine bireyin kendisi olmalıdır. Bu süreç insanlardaki yaratıcı kaynağı tıklatır. Onları içe, kendi yaratıcı pınarlarına döndürür.

Sokrates Savunma'sında bize, tanrının, dostu Chaerephon'a dünyada kimsenin ondan (Sokrates'ten) daha bilge olmadığını söylemesinin ne anlama geldiğini çözmek için ne kadar uğraştığını anlatır. Filozof en bilge olmasının anlamının kendi bilgisizliğini kabul etmesinden geldiği sonucuna varır. Tanrı Sokrates'e "kendini bil"mesini de öğütledi. O zamandan bu yana, Nietzsche ve Kierkegaard gibi ince düşünen kişiler tanrının öğüdünün anlamının dibine varmaya uğraşıp durdular; ve biz de hâlâ onda yeni anlamlar bulmaya doğru itiliyoruz. Hatta Nietzsche onun anlamım ilk bakışta varılabilecek sonucun tam tersi bir biçimde yorumlar: "Tanrı Sokrates'e 'Kendini Bili ifşa ederken ne demek istemişti? Muhtemelen, 'Kendinle ilgilenmeyi kes', 'Nesnel ol' demek istememiş miydi?" Gerçek semboller ve/veya mitler gibi tanrının bu deyişleri de, yeni ve ilginç anlamlar açımladıkça tükenmez bir zenginlik üretiyorlar.

4

Kehanetin, topluluğun bilinçdışı kolektif kavrayışlarının bütünlenişi olarak anlam taşımasının bir diğer nedeni var. Sembol ya da mit, kavrayışın üzerine düşürüldüğü bir yansıtma ekranı gibi hareket eder. Rorschach kartları ya da Murray'in Tematik Kavrama Testi gibi, kehanet ve kehanet törenleri de merakı uyaran ve imgelemi kıpırdanmaya çağıran bir ekrandırlar.

Ancak geç olmadan bir uyarıda bulunmalıyım. Şu ya da bu zaman ve mekanda süregiden bir süreç "yansıtma"[21] olarak adlandırılabilir, ama üzerinde ısrarla durmamız gereken, burada "yansıtma" diye geçen sözcüğün, gerek psikanalizde bir bireyin "hastalıklı" olduğu için yüzleşmekten kaçındığı şeyi yansıttığı, gerekse de deneysel psikolojide karşılaşma sürecinin basit bir biçimde öznelliği ortaya koyduğu için kartlar ve TAT resimlerinin sonuçla bir alıp vereceği olamayacağını öngören değersizleştirici kullanımının söz konusu olmadığıdır. Benim kanaatime göre yansıtma'nın bu her iki 'değersizleştirici kullanımı da insanının sembol ve mitin doğasını anlayabilme konusundaki yaygın beceriksizliğinin sonucu olarak ortaya çıkıyor.

"Ekran" sadece bomboş bir ayna değildir. Daha çok, bilincin

öznel süreçlerinin ortaya çıkabilmesi için varlığı zorunlu olan nesnel kutuptur. Siz ya da ben onlarda daha önce kimselerin "görmediği" şeyleri görsek de, Rorschach kartları gerçekte siyah ve beyaz renklerden oluşan net ve gerçek biçimlerdir. Böyle bir "yansıtma", tanımı gereği ne bir gerileme ne de söylemek istediğini kartlar olmaksızın ussal cümlelerle söyleyebiliyor olmaktan daha az saygın birşeydir. Tersine imgelemin geçerli ve sağlıklı bir uygulanışıdır.

Bu süreç sanatta durmaksızın sürüp gider. Boya ve tuval, sanatçının fikirlerini ve görüşünü ortaya çıkartmasında güçlü ve varoluşsal etkilere sahip olan nesnel şeylerdir. Gerçekte, sanatçının diyalektik bir ilişki içinde olduğu, sadece boya ve tuval değil, doğada gördüğü biçimlerdir de. Şair ve müzisyen de varisi oldukları dil ve musiki notalarıyla benzeri bir ilişki içindedirler. Sanatçı, şair ve müzisyen yeni biçimleri, yeni anlam ve vitalite çeşitlerini ortaya çıkarmaya cüret ederler. Sanatçılar, bu köklü biçimleniş sürecinde, kullandıkları malzemenin -yani, boyalar, mermer, sözcükler, musiki notalarının- Onlara dayattığı biçim sayesinde en azından kısmen "çıldırmaktan" korunmuş olurlar.

Delfi'deki Apollon mabedini komünal bir sembol olarak görmek yerindedir. O halde, Apollon mabedinden doğan kavrayışların, içinde, birbirleriyle diyalektik bir ilişki olan hem öznel hem de nesnel etmenleri barındıran komünal sembolik bir süreçte oluştuklarını kanıtlayabiliriz. Kehaneti otantik bir biçimde kullanan biri için, yeni biçimler, yeni ideal olanaklar, yeni ahlaksal ve dinsel yapılar,bireyin geleneksel biçimde canlanan bilincinin derininde yatan ve onu aşan deneyim düzeylerinde doğar gelir. Platon'un bu vecd halini "kehanet çılgınlığı" olarak

isimlendirdiğinden daha önce bahsetmiştik. Vecd hali sıradan bilincimizi aşmanın eskiden beri kullanılagelen bir yöntem ve başka türlü varamayacağımız kavrayışlara varmada bize yardımcı olan bir yoldur. Ne kadar hafif olursa olsun vecd unsuru her has sembol ve mitin bir parçasıdır; çünkü sembol ve mite içten katılımımızda, o an kendimizden kopup "öteye" taşarız.

Sembol ve mite psikolojik açıdan yaklaşma, bulunabilecek yolların birkaçından biridir. Bu yaklaşımı tutarak, mitin dinsel anlamını psikolojikleştirmek istiyor değilim. Mitin bu dinsel yanından, bireydeki öznel unsurlar ile kehanetin nesnel olgusu arasındaki diyalektik karşılıklı etkileşim hakkında bir kavrayış (açımlanına) elde ediyoruz. İçten inanan için mit asla salt psikolojik değildir. Mit zaman için bir açımlanma unsurunu içerir, ister Yunan Apollon'dan, ister Musevi Elohim' den, isterse de Doğu'nun "Oluş"undan olsun. Bu dinsel unsuru tümüyle psikolojik kılacak olursak, Aeschylus'un ve Sofokles'in tragedyalannı yazdıkları gücü değerleyebilme ve hatta neden bahsettiklerini anlama şansımızı yitiririz. Aeschylus, Sofokles ve diğer tragedyacılar, mitlerin içerdiği dinsel boyutları, kendi soylarının değerine ve soylarının kaderinin anlamına duydukları inanca yapısal bir temel oluşturacak şekilde kullandıkları için büyük tragedyalar yazabilmişlerdi.

YARATICILIĞIN SINIRLARI ÜZERİNE

GEÇENLERDE NEW YORK'TA bir hafta sonu insanın geleceğine bakış konulu bir oturum yapılmıştı. Panel'e Joyce Carol Oates Gregory Bateson ve William Thompson gibi canlı fikirlere ve derin kavrayışa sahip kişiler katılmıştı. Dinleyiciler en azından ilginç bir tartışmayı yaratacak yedi-sekiz yüz kişilik hevesli bir topluluk oluşturuyorlardı. Açılışta oturum başkanı "insanın olanaklarının sınırsızlığı"nı vurgulayan bir temayı ortaya atmıştı.

Oysa söylemesi garip ama toplantı ilerledikçe tartışılacak bir sorun olmadığı görüldü. Salonu dolduran engin bir boşluk duygusu hem konuşmacılara hem de dinleyicilere hakim oldu. Katılanların büyük bir şevkle yaklaştıkları heyecanlandırıcı temalar esrarlı bir biçimde yitip gittiler. Tartışma neredeyse tümden meyve vermeden sonuna yaklaşırken kafalardaki yaygın soru şuydu: Yolunda gitmeyen ne?

Ben "insan olanakları sınırsızdır" savının şevk kırıcı olduğunu ileri sürüyorum. Bunu yüzeysel olarak ele alırsanız artık bir sorununuz kalmamıştır. Kalkıp da "hamdolsun" çektikten sonra evinize gidebilirsiniz. Bu sınırsız olanaklar her sorunu er yada geç

ortadan kaldıracaklar geride sadece zamanı gelince kendi kendine uygun bir şekilde çekip gidecek geçici güçlükler kalacaktır. Başkalarının niyetinin tersine onun savı gibi savlar gerçekte dinleyiciyi yıldırır: Bu birinin kayığa oturttuktan sonra "Hadi bakalım tek sınır gökyüzü!" diyerek İngiltere'ye doğru okyanusa itmeye benziyor. Oysa kayığın içindeki diğer kaçınılmaz sınırın okyanusun dibi olduğunun da pekala farkındadır.

Bu değinmelerle insan yaşamında sınırların sadece önlenemez değil aynı zamanda değerli de oldukları varsayımının peşine düşünüyorum. Tartışacağım olgu yarayıcılığın kendisinin sınırlar gerektirdiği; çünkü yaratıcı edim insanı sınırlayan şeyle birlikte ve ona karşı ortaya çıkar.

Daha baştan ölümün kaçınılmaz fiziksel sınırlaması vardır. Ölümümüzü azıcık erteleyebiliriz bununla birlikte her birimiz bizim bilmediğimiz ve kestiremediğimiz bir gelecek zamanda öleceğiz. Hastalık bir başka sınır. Kuvvetimizden fazla çabalarsak şu yada bu biçimde hastalanırız. Apaçık sinirsel sınırımız var. Kanın beyne akışı bir iki dakikalığına kesilse bir felç yada başka bir ciddi zarar meydana gelir. Zekamızı bir dereceye kadar geliştirsek de fiziksel ve duygulanımsal çevremiz tarafından kökten bir biçimde sınırlandırılmış kalır.

Çok daha ilginç olan metafizik sınırlanışlar da vardır. Her birimiz kendi payımıza seçmeden belli bir aileye belli bir ülkede belli bir tarih anında doğmuşuzdur. Bu olguları -Fitzgerald'ın Muhteşem Gatsby'sindeki Jay Gatsby gibi- yadsırsak kendimizi gerçekliğe karşı körleştirip başarısızlığa uğrarız. Bir ölçüye kadar ailevi geçmişimizin ve tarihsel konumumuzun sınırlandırmalarına

baskın çıkacağımız doğrudur. Fakat böylesi bir aşkınlık ancak başlarken kendi sınırlanmışlıklarını kabul edenler için söz konusu olabilir.

1. Sınırların Değerleri

Bilincin kendisi bu sınırların farkına varılmasından doğup çıkar. İnsan bilinci varoluşumuzun ayırdedici yanıdır; sınırlamalar olmasaydı onu asla geliştiremezdik. Bilinç olanaklar ve sınırlılıklar arasındaki diyalektik gerilimden doğup gelen bir farkındalıktır. Çocuklar sınırlarının farkına varmaya topu kendilerinden farklı bir şey olarak yaşadıklarında başlarlar; anne her ağladıklarında kendilerini beslemediğinden onlar için sınırlayıcı bir etmendir. Bu gibi birçok sınırlayıcı eneyimden geçerek kendilerini diğerlerinden ve nesnelerden farklılaştırma yetisini ilerletmeyi ve hazzı ertelemeyi öğrenirler. Hiçbir sınır olmamış olsaydı bilinç de olmazdı.

Tartışmamız buraya gelince ilk başta cesaret kırıcı görünebilir oysa daha derinlere indikçe bu görünümünü yitirir. İnsan bilincinin başlangıcına işaret eden İbrani mitinin Cennet Bahçesi'nde Adem ve Havva'yı bir başkaldırma bağlamında tasvir etmesi tesadüfi değil. Bilinç cennette yasak konmuş bir sınıra karşı mücadele için doğmuştur. Yehova tarafından konan sınırın ötesine geçmek daha sonra insanın içinde varlık kazanan ve gelişen sınırların ortaya çıkmasıyla cezalandırılmıştır -kaygı yabancılaşma ve suç duygusu. Ama bu başkaldırma deneyiminden değerli nitelikler de ortaya

çıktı -kişisel sorumluluğun duyumsanışı ve en nihayet yalnızlıktan doğup gelen insan sevgisi olanağı. İnsan kişiliğine konan sınırlara karşı durmak gerçekte genişleyici bir hal alır. Böylece sınırlanma ve genişleme el ele gider.

Alfred Adler uygarlığın fiziksel sınırlanmalarımızdan ya da kendi deyişiyle aşağı olmaktan doğduğunu ortaya attı. Dişe diş pençeye pençe insanlar vahşi hayvanlardan daha aşağı idiler. Yaşamda kalabilmek için bu sınırlamalarına karşı mücadelelerinde insanlar zekalarını geliştirdiler.

Heraclitus "çelişki herşeyin hem kralı hem de babasıdır" demişti. Benim burada ortaya attığım temaya değiniyordu: Çelişki sınırları öngörür ve sınırlarla mücadele gerçekte yaratıcı üretimlerin kaynağıdır. Sınırlar onlarsız akan bir nehrin yerküre üzerinde yayılıp gideceği ve nehrin onlarsız hiç olamayacağı kıyılar gibi gereklidirler -yani nehir akan su ve kıyılar arasındaki gerilimle kurulmuştur. Sanat da aynı şekilde kendi doğumunun zorunlu etmeni olarak sınırları gerektirir.

Yaratıcılık kendiliğindenlik ve sınırlamalar arasındaki gerilimden doğar sınırlamalar (nehrin kıyıları gibi) kendiliğindenliği sanat yada şiir eseri için aslolan farklı biçimlere zorlar. Tekrar Heraclitus'a kulak verelim: Akılsız kişiler "kendisiyle çatışmanın kendi içinde bir uyuma vardığını anlamazlar: armoni yay ve lirinki gibi karşıt bir gerilimi içerir." Müziğin nasıl bestelendiği üzerine konuşmada Duke Ellington trompetçisinin belirli notalara mükemmelen ulaşabildiğini ama diğerlerini kaçırdığını aynı şeyin tromboncusu için de söz konusu olduğunu söyleyip müziğini bu sınırlarla bu sınırların içinde yazmak durumunda olduğunu açıklamıştı. "Sınırlara sahip olmak iyidir" demişti.

Çağımızda kendiliğindenliğin yeni bir değerlenişinin ortaya çıktığı ve katılığa karşı güçlü bir tepkinin olduğu gerçek. Bu çocuksu oyun oynama yetisinin değerlerinin yeniden -keşfi ile birlikte gelişiyor. Modern sanatta hepimizin bildiği gibi çocukların olduğu kadar köylülerin ve ilkellerin resimlerine karşı yeni bir ilgi gelişmiş durumda ve bu kendiliğindenlik çeşitleri sık sık yetişkinin sanat eseri için model olarak kullanılıyor. Bu özellikle psikoterapide doğru. Hastaların büyük çoğunluğu kendilerini anababaları tarafından dayatılan aşırı ve katı sınırlamalarla engellenmiş ve boğulmuş gibi yaşıyorlar. Terapi için gelme nedenleri arasında ilk sırayı tüm bu sınırlanışların fırlatılıp atılması gerektiği kanaati alıyor. Ne kadar basit olursa olsun kendiliğindenliğe doğru olan bu itkinin terapist tarafından değerlendirilmesi gerektiği ortada. İnsanlar herhangi bir etkili biçimde bütünleneceklerse bu yasaklar yığını altında yitmiş olan kişiliklerinin "yitik" yanlarını tekrar ele geçirmeliler.

Bununla birlikte terapideki bu safhaların çocukların sanatı gibi geçici devreler olduğunu unutmamalıyız. Çocukların sanatı bir tanımlanmamışlık niteliğiyle karakterize edilir. Nesnel olmayan sanatla apaçık benzerliğine karşınhenüz otantik olgun sanat için gereken gerilimden yoksundur. Bir vaattir bu henüz gerçekleşmemiş bir vaat. Olgunlaşan kişinin sanatı er yada geç sınırlamalarından çıkan ve olgun sanatın tüm biçimlerinde mevcut olan diyalektik gerilimle kendini ilişkiye sokmalıdır. Michelangelo'nun kıvranan esirleri; Van Gogh' un vahşice bükülen selvileri; Cezanne'in bize sonsuz bir baharın tazeliğini anımsatan nefis sarı-yeşil güney Fransa peyzajları -bu eserler kendiliğindenliğe sahipken bir yandan da gerilimin

içkinleştirilmesinden gelen olgun niteliğe de sahiptirler. Bu onları "ilginç"ten daha öte kılar; onları büyük kılar. Sanat eserinde var olan hakim olunmuş ve aşılmış gerilim sanatçıların sınırlamalar ile ve sınırlamalara karşı başarılı mücadelerinin sonucudur.

2. Yaratıcılıkta Bir Sınırlama Olarak Biçim

Sınırların sanattaki anlamlılığı biçim sorusunu göz önüne aldığımızda daha açık şekilde görülür. Biçim yaratıcı edim için esas yapı ve sınırları sağlar. Sanat eleştirmeni Clive Bell'in Cezanne hakkındaki kitaplarında "anlamlı biçim"i büyük ressamın eserinin anlaşılmasında anahtar koyması boşuna değildir.

Diyelim ki karatahtaya bir tavşan çiziyorum. Tahtada """Bir tavşan var" diyebilirsiniz. Gerçekte tahtada benim oluşturduğum basit çizginin dışında hiçbir şey yok: ne bir çıkıntı ne bir çentik ne de üç boyutlu bir şey. Tahta aynı tahta "üzerinde" bir tavşan olamaz. Gördüğünüz sadece son derece dar bir çizgi benim tebeşir çizgim. Bu çizgi içeriği sınırlar. Çizgi resmin içinde kalan ve dışında kalan alandan bahseder-söz konusu biçime biçime getirilen saf bir sınırlamadır. Tavşan ortaya çıkıyor çünkü siz benim iletişimimi yani bu çizginin içinde bu alanı ayırma sınırlama isteğini kabul ettiniz.

Bu sınırlamada maddesel olmayan -isterseniz tinsel de denebilecek- bir öznitelik var bu öznitelik tüm yaratıcılıkta zorunludur. Böylelikle biçim ve benzeri şekilde tasarım plan ve modelin tümü de sınırlar içindeki maddesel olmayan bir anlamın

varlığına karşılık düşerler.

Biçim tartışmamız başka bir şeyi de ortaya çıkarıyor -gördüğünüz nesne hem sizin özelliğinizin hem de dış gerçekliğin bir ürünüdür. Biçim benim beynim (ki özneldir ve bendedir) ve benim dışında olarak gördüğüm nesne (ki nesneldir) arasındaki diyalektik bir ilişkiden doğup gelmiştir. İmmanuel Kant'ın üzerinde durduğu gibi sadece biz dünyayı bilmekle kalmayız dünya da aynı zamanda kendini bizim bilme yollarımıza uydurur. Yeri gelmişken uydurmak sözcüğü dikkate değer -dünya kendini "ile" biçimlendirir üzerine bizim biçimlerimizi alır.

Sorun kişi kendini iki uç noktadan birine dogmatik bir biçimde verdiğinde başlıyor. Bir yanda bir birey kendi öznelliğinde diretir ve ayrıksı bir biçimde kendi imgelemini izlerken karşımıza kopuklukları ve fantazisi ilginç olabilecek fakat nesnel dünyayla gerçekte hiçbir zaman ilişki kuramayan biri çıkıyor. Diğer yandan birey deneysel gerçekliğin "dışında" hiçbir şey olmadığında diretince karşımıza kendisinin ve bizim yaşamlarımızı aşırı basitleştirip yoksullaştırabilecek teknolojik zihniyetli biri çıkıyor. Algımız imgelerimiz tarafından olduğu kadar dış dünyanın deneysel olguları tarafından da belirleniyor.

Coleridge şiirden bahsederken iki çeşit biçimin ayırdına varmıştı. Biri şairin dışında olan -mesela sonenin mekanik biçimi. Bu mekanik biçim sonenin belli bir tarzda düzenlenmiş on dört mısrası olacağı yolunda rasgele kabullenişi içerir. Diğer biçim çeşiti ise organiktir: içeride olan biçim. İç biçim şairden gelir ve onun şiirine yedirdiği tutkuyu içerir. Biçimin organik yanı biçime kendi başına gelişmesi yönünde etki eder; bize yaşanmış çağların her kuşağa açımlandığı yeni anlamdan bahseder. Yüzyıllar sonra

yazarının bile orada olduğunu bilmediği anlamı biz bulabiliriz.

Bir şiir yazarken tam da anlamınızı belirli biçimde oturtmak zorunda olmanın sizi imgelemde yeni anlamlar araştırmaya ittiğini keşfedersiniz. Bu anlamı belli yollardan söylemeyi reddeder şiiri hep yeniden biçimlendirmeye uğraşarak başka yolları seçersiniz. Biçim verme girişiminde düşünü bile kuramadığınız yeni ve daha derin anlamlara varırsınız. Biçim sadece şiirinizde verecek yerinizin olmadığı anlamları budayıp atmak değildir; biçim yeni anlam bulmada bir yardımcı anlamınızı yoğunlaştırmada onu yalınlaştırma ve arıtmada bir güdü ve ifade etmeyi arzuladığınız özü daha evrensel bir boyutta keşfetmedir. Kim bilir Shakespeare oyunlarına onları nesir yerine nazım biçiminde yazdığı için ya da sonelerine onları on dört mısra halinde yazdığı için ne kadar çok anlam koyabilmiştir.

Günümüzde biçim (form) kavramı "biçimsellik" (formality) ve "biçimcilik"le (formalism) olan ilişkisinden ötürü sık sık saldırıya uğramakta çünkü -bize söylendiği üzere her ikisinden de vebadan kaçar gibi kaçılmalıdır. İçinde bulunduğumuz kendi çağımız gibi geçiş zamanlarında doğru dürüst bir üslubun ele geçirilmesi zorlaşınca biçimsellik ve biçimciliğin kendi otantiklikleri içinde boy göstermesinin gerekliliğine inanıyorum. Ama biçimciliğin piç edilmiş çeşitlerine sık sık yöneltilen saldırılarda suçlanan biçimin kendisi değil özel çeşitleridir -genellikle uyumcu gerçek bir iç organik vitaliteden yoksun ölü çeşitleri.

Üstelik kendiliğindenliğin tüm durumlarda kendi biçimini kendisi ile birlikte taşıdığını hatırlamak gerek. Mesela dilde ifade edilen herhangi bir şey dil tarafından verilen biçimleri taşır.

Aslolarak İngilizce'de yazılmış bir şiirFransız dilinin zarif müziğinde ya da Alman dilinin derin ve güçlü duygululuğuna çevrildiğinde kulakta ne kadar da farklı çınlar! Kendiliğindenlik adına bir başka başkaldırı da resimde çerçevelemeye karşıdır; bu başkaldırıyadaha önceki aşırı kısıtlayıcı sınırlamaları kırıp çerçevelerinin dışına taşan resimlerde rastlıyoruz. Bu hareket kendiliğindenlik gücünü daha başlangıçta bir çerçeveyi varsaymasından alıyor.

Kendiliğindenlik ile biçimin yan yana konması şüphesiz ki tüm insanlık tarihinde varolmuştur. Apollon'a karşı Dionysos antik çağın bir mücadelesi olduğu kadar hep modern kalan bir mücadeledir de. Bu ikilik geçiş dönemlerinde eski biçimlerin aşılması gerektiği için tümüyle ortaya çıkmaktadır. O halde biçim ve sınırlara karşı günümüzdeki başkaldırının "Sınırsız potansiyellere sahiptir" haykırışında ifade edildiğini anlayabiliriz. Ancak bu hareketler biçim ve sınırları tümüyle atmaya kalktıklarında kendini-yıkıcı ve yaratıcılıktan uzak bir hal alıyorlar. Yaratıcılık dayandıkça biçimin yeri asla aşılamaz. Biçim yitecekse kendiliğindenlik ve onunla birlikte yiter.

3. İmgelem ve Biçim

İmgelem; zihnin uzanışıdır. İmgelem; bireyin bilinçli zihnin ön-bilinç eşliğinde doğup gelen fikirler itkiler imgeler ve her çeşitten diğer psişik olguyla topa tutuluşunu kabullenebilme yetisidir. "Düş düşleme ve görü görme"birbirinden farklı olanakları değerlendirme ve bu olanakları elinde tutmanın yarattığı gerilime dayanma yetisidir. İmgelem; ipleri koparmak kişinin önüne açılan ufukta yeni demir atma şanslarının var olduğu inancına sarılışıdır.

Yaratıcı girişimlerde imgelem biçimle yan yana çalışır. Bu girişimler başarılı olduğunda bu başarı imgelemin biçime kendi vitalitesini aşılamış olmasından gelir. Soru: Dizginleri ona bırakabilir miyiz? Düşünülemezi düşünmeye cesaret edebilir miyiz? Yeni görümlere gebe kalıp onların içine düşüp kalkmaya cesaret edebilir miyiz?

Böylesi zamanlarda dünyadaki yerimizi yitirme tümden soyutlanma tehlikesiyle yüz yüze geliriz. Kabul gören dilimizi paylaşılan bir dünyada iletişimi olanaklı kılan dilimizi yitirecek miyiz? Kendimizi gerçeklik dediğimiz şeye oturtmamızı sağlayan sınırlarımızı yitirecek miyiz? Bu yine biçim sorunudur ya da başka bir deyişle sınırların farkında olma sorunu.

Psikolojik dille konuşursak bu birçok kişinin psikoz (çıldırı) olarak yaşadığı durumdur. Bu yüzden bazı psikotikler hastanelerde duvarlara yakın yürür. Kenarlara yakın olmayı kollayıp dış çevredeki yerlerini devamlı muhafaza edip korurlar. İçsel bir konumlanışları olmayan psikotiklerözellikle dışlarında halihazırda mevcut olan ne varsa el altında tutmaya önem verir.

Dr.Kurt Goldstein savaş sırasında beyin yarası almış bir çok askerin bakım gördüğü Almanya'daki büyük bir akıl hastanesinin yöneticisi olarak hastaların imgeleme yetilerindeki kökten sınırlanmışlıktan ötürü acı çektiklerini gördü. Ayakkabılarını her zaman tam şuraya gömleklerini de tam buraya yerleştirerek dolaplarına katı bir intizam vermek durumunda olduklarını gözlemledi. Dolabı karıştırıldığında hasta panik içine düşüyordu. Kendini yeni düzenlemeye uyduramıyor kaosa yeni bir düzen getirecek yeni bir "biçim" i tahayyül edemiyordu. Hatta o anda Goldstein'in tabiriyle "felaket durumu"na (catastrophic situation) düşüyordu. Ya da beyninden yaralanmış bir kişikendisinden istemini bir kağıda yazması istendiğinde kenara yakın bir köşeye yazıyordu. Açık alanlarda yitme olasılığını göze alamıyor buna izin vermiyordu. Soyut düşünme için an içinde verilen olguları olanaklı olan olgular cinsinden aşabilmesi için gerekli olan yetileri -ki bu söylem içinde imgelem adını veriyorum- ciddi bir biçimde yitmişti. Çevresini değiştirmek çevresini kendi gereksinimlerine uygun kılmak için kendini güçsüz hissediyordu.

Bu davranış imgeleyici güçler kesilip alındığında yaşama ne olduğunu gösteriyor. Sınırların her zaman net ve görülebilir halde tutulması gerek. Biçimleri kaydırabilme yetisini yitirince bu

hastalar dünyalarını kökten bir biçimde kesintiye uğramış olarak bulurlar. Herhangi bit “sınırsız” varoluş onlara müthiş tehlikeli gelmeye başladı.

Sadece beyin yarası alanlar değil siz ve ben de benzeri bir kaygıyı ters bir durumda yaşayabiliriz -yani yaratıcı edimde. Dünyamızın sınırları ayaklarımızın altından kayar ve yiten sınırlarımız yerini yeni bir biçimin alıp almayacağını yada bu kaostan yeni bir düzen yaratıp yaratamayacağımızı görmek için beklerken titrer dururuz.

İmgelem biçime yaşam verirken biçim de bizi psikoza sürüklenmekten korur. Bu sınırların nihai gerekirliğidir. Sanatçılar özgün görümleri görme yetisinde olanlardır. Tipik olarak güçlü imgelemleri ve aynı zamanda felaket durumuna düşmelerini önleyebilecek kadar gelişmiş bir biçim duyguları vardır. Onlar biz geri kalanların önü sıra geleceğin keşfi için giden öncü kaşiflerdir. Onların özel düşkünlüklerini ve zararsız kendine özgü sapkınlıklarını muhakkak ki hoş görebiliriz. Çünkü onları ciddiyetle dinlersek gelecek için daha iyi hazırlanmış olacağız.

Yaratımızın gerektirdiği özel biçimi bulduğumuzda çıkıp gelen garip biçimde keskin bir coşku duygusu var -belki de daha iyi bir ifae ile ılımlı bir vecd hali. Diyelim ki bu biçim için günlerdir zorlanıyorsunuz ve birden kapının kilidini açan kavrayış elinize geçiyor -şu satırı nasıl yazacağınızı resminiz için gerekli renk bileşimini sınıfınız için hazırladığınız temayı nasıl biçimlendireceğinizi görüyorsunuz ya da elinizdeki olgulara uyan kurama rastgeliyorsunuz. Bu özel coşku duygusu beni sık sık

meraklandırmıştır; pek sık biçimde gerçekte olmuş olanla orantısız görünür.

Masamda sabahlar boyunca önemli bir fikri ifade edecek bir yol bulmak için uğraşmış olabilirim. Sonra birden kavrayış kopar gelir -bu akşamüstü odun yakarken olabilir- sanki omuzlarımdan büyük bir yük kalkmış gibi adımlarımda acayip bir hafiflik duyarım o ansa yapıyor olabileceğim gündelik işlerle hiçbir ilişkisi olmayan bir coşku duygusu derinlerde sürer gider. Bu sadece gündemimdeki sorunu cevaplamış olmak olamaz -böylesi bir cevaplama sadece bir rahatlama duygusu getirir. O halde söz konusu olan garip hazzın kaynağı nedir?

Bence burada yaşanan “meselenin özü bu işte” sezgisidir. Tam bu anda yaratı mitine katılıyoruz. Evrenin yaratılışında olduğu gibi düzen düzensizlikten biçim kaostan doğup geliyor. Coşku duygusu ne kadar hafif olursa olsun bu yolla varlığa katılımımızdan kaynaklanıyor. Paradoks şu ki aynı anda sınırlarımızı da daha canlı yaşıyoruz. Bu Nietzsche’nin bahsettiği amor fati’nin keşfi -kişinin yazgısını sevmesi.[22] Tevekkeli değil tüm bu süreç insana vecd duygusu veriyor.

BİÇİM TUTKUSU

YILLARDIR, imgelemin yaratıcı faaliyetinde, çağdaş psikolojide varsaydığımızdan daha temel -ve daha şaşırtıcı- bir şeylerin cereyan ettiğine kanaat getirmiş bulunuyorum. Günümüzün olgulara ve katı nesnelliğe adanmışlık ortamında imgelemi aşağıladık. Bizi "gerçeklik"ten uzaklaştırıyor; eserimize "özellik" bulaştırıyor; hepsinden de kötüsü, imgelemin bilimdışı olduğunun söylenmesi. Sonuç olarak, sanat ve imgelem sık sık, güçlü bir gıdadan çok yaşamın "üstüne sıkılan krema" gibi görülmüştür. Tabii insanlar "sanat"ı, onunla aynı kökten gelen terimlerle düşünüyorlar, "yapay" olarak, ya da onu bizi kurnazca aldatan bir hile olarak tasarlıyorlar, bir "marifet" olarak. Batı tarihi boyunca ikilemimiz, imgelemin bir marifet mi, yoksa oluşun kaynağı mı olduğu yolunda olageldi.

Ya imgelem ve sanat krema değil de, insan yaşantısının pınarı iseler? Ya mantık ve bilim sanat biçimlerinden türüyor ise ve sanat, bilim ve mantığın ürettiği eserin süsü olmak bir yana onları temelden kuruyor ise?

Aynı sorun psikoterapiyle ilgilidir. Başka türlü söylersek, psikoterapi bir marifet, bir hüner, özniteliğini yapaylığından alan

bir süreç mi, yoksa yeni bir varlığı doğurtabilen bir süreç midir?

1

Bu varsayımları ölçüp biçtikten sonra, terapiye katılan kişilerin düşlerinden verileri yardıma çağırdım. Analize katılan kişilerin düş görerek psikodinamik düzeyin çok altında bir düzeyde bir şeyler yaptıklarını gördüm. Kendi dünyalarıyla mücadele ediyorlar -anlamsızı anlamlı kılmaya, kaostan anlam çıkarmaya, çelişkiden tutarlılığı çıkarmaya. Bu mücadeleyi imgelemleri ile yapıyorlar, kendi dünyalarında yeni biçimler ve ilişkiler kurarak ve içinde yaşamlarını sürdürebilecekleri ve anlamlı biçimde yaşayabilecekleri bir dünyayı oran ve perspektifleri içinde var ederek.

İşte basit bir düş. Babanın hatırı sayılır bir yetkiye sahip olduğu bir kültürden gelen, otuzundan küçük gösteren, zeki bir insana ilişkin.

“Denizde birtakım kocaman domuzbalıklarıyla oynuyordum. Domuzbalıklarını severim ve bunların da evcilleşmesini istedim. Sonra, kocaman domuzbalıklarının bana bir zarar verebileceklerini düşünerek korkmaya başladım. Sudan kıyıya çıktım; şu anda kendimi kıyıda bir ağaçtan aşağı kuyruğundan sallandırılmış bir kedi gibi görüyorum. Kedi bir gözyaşı damlası biçiminde,

kıvrılmış, ama gözleri iri ve çekici, biriyle de göz kırpıyor. Domuzbalıklarından biri yaklaşıyor ve kediye, bir küçüğü 'kalk ve ayaklan' diyerek yataktan çıkması için kandıran bir baba gibi hafifçe vuruyor. Kedi gerçek bir dehşetle korkuya kapılıyor ve denizin uzağındaki yüksek kayalara doğru düz bir çizgi halinde fırlayıp gidiyor."

Kocaman domuzbalıklarının baba oluşu ve bunun gibi açık sembolleri bir yana bırakalım -semboller neredeyse her zaman semptomlarla karıştırılır. Sizden düşü, soyut bir resim gibi almanızı, ona saf biçim ve hareket imiş gibi bakmanızı istiyorum.

İlk önce küçük bir biçimi, yani çocuğu görüyoruz, daha büyük biçimlerle, domuzbalıklarıyla oynuyor. Birinciyi küçük bir daire ve ikinciyi de büyük bir daire gibi alın. Oyun hareketi düşte bir çeşit sevgiyi taşıyor, bu sevgiyi oyun içinde birbirine doğru yaklaşan çizgiler şeklinde ifade edebilirdik. İkinci sahnede küçük biçimi (dehşete düşen çocuk) bir çizgi boyunca denize, büyük biçimlerden uzağa hareket ederken görüyoruz. Üçüncü sahne küçük biçimi bir kedi olarak, eliptik, gözyaşı gibi bir biçimde gösteriyor, kedinin gözlerinde çekici bir nazlılık var. Büyük biçim şimdi kediye doğru gelerek, kandırıcı bir tavra bürünüyor ve bana göre, çizgiler burada karışabilir. Bu, düşü göreni içine alan, onun babası ve dünyayla olan ilişkisini yola sokmaya çabaladığı tipik bir nevrotik durum. Ve şüphesiz bir işe yaramıyor. Dördüncü ve sonuncu sahne, küçük biçimin, kedinin hızla sahne dışına çıktığı dehşet sahnesi. Yüksek kayalıklara doğru düz bir çizgide gerçekleşiyor. Tüm düş, bu genç adamın, biçim ve hareket yoluyla, baba ve baba figürlerine karşı sevgi ve korku ilişkisini yoluna koyma girişimi olarak görülebilir.

Çözüm yerinde capcanlı bir başarısızlık yar. Bununla birlikte, resim ya da oyun, biçimi Ionescovari de olsa, birçok benzeri çağdaş dram gibi, çelişkinin ikircikliğindeki vital gerilimi gösteriyor. Terapik açıdan konuşursak, hasta her ne kadar o anda kaçmaktan başka bir şey yapmıyorsa da kesin bir biçimde çelişkileri ile yüzleşiyor.

Bu sahnelerde düzlemlerin de bir ilerlemesini görebiliyoruz: İlk önce, deniz düzlemi; ikinci sırada üzerinde ağaç bulunan karanın daha yüksek düzlemi; ve üçüncü sırada, hepsinden yüksek olan düzlem, yani kedinin fırladığı dağdaki kayalar. Bunlar düşü görenin tırmandığı daha yüksek bilinç düzeyleri olarak kavranabilir. Bu bilinç genişlemesi, sorunun düşteki gerçek çözümü bir başarısızlık bile olsa, hasta için önemli bir kazancı dile getiriyor.

Böyle bir düşü soyut resme dönüştürdüğümüzde, psikodinamikten daha derindeki bir düzeye geliriz. Hastalarımızın düş içeriklerini terk edebiliriz demek istemiyorum. Söylemek istediğim, içeriklerden, daha ötedeki taban biçimlere gidebileceğimiz. Tabandaki biçimlere vardığımızda, ancak sonradan, türeterek formül haline getireceğimiz temel biçimlerle ilgileneceğiz.

En açık bakış açısından, oğul babasıyla, yoldaşlık diyebileceğimiz türden daha iyi bir ilişkiyi kurmaya uğraşıyor. Ama daha derin bir düzeyde bakılırsa, anlam taşıyan bir dünyayı kurmaya çalışıyor, içinde yaşayabileceği, devinen ve yer kaplayan, bunları bir uyum içinde birleştirdiği bir dünya. Sizi

kabul edecek bir baba olmadan yaşayabilirsiniz, ama sizce anlam taşıyan bir dünya olmadan yaşayamazsınız. Bu anlamıyla sembol artık semptom anlamını taşımaz. Başka bir yerde de değindiğim gibi, sembol (symbol) kendi özgün ve kökten anlamı olan "bir araya toplama"ya (symballein) döner gelir. Sorun -nevroz ve unsurları- sembolik'le zıt anlamda olan "iblisçe" (diabolic) yani "çekip ayırma" sözcüğüyle anlatılabilir.

Düşler, sembol ve mitlerin başlıca diyarıdır. Burada miti değersizleyici anlamı olan "yanılma" anlamında değil, evrensel gerçekliğin bir biçiminin düşü görene özgü bir yoldan açımlanışı olarak kullanıyorum. Bunlar insan bilincinin dünyayı anlamlı kılma yolları. Terapideki kişiler, hepimiz gibi anlamsızı anlamlı kılmaya, dünyayı bir perspektife oturtmaya, onlara acı veren kaostan bir düzen ve uyumu biçimlendirip çıkarmaya uğraşıyorlar.

Terapideki kişilerin bir dizi düşü üzerinde çalıştıktan sonra, bir niteliğin hep mevcut olduğuna kanaat getirdim. Bu niteliğe biçim tutkusu diyorum. Hasta "bilinçdışında" bir oyun kurar; bir başlangıcı vardır, bir şeyler olur ve bunlar "sahnede parlayıp yiterler" ve sonra bir çeşit akıbete varılır. Düşlerdeki biçimlerin tekrarlanışı, elden geçirilişi, yeniden kalıba sokuluşu ve sonra, parçaların anlamlı bir bütünde toparlandığı bir senfoni motifi gibi erinç içinde tekrar boy gösterişi hep dikkatimi çekmiştir.

2

Verimli yaklaşımlardan birinin, düşü uzamsal biçimlerin bir dizisi olarak ele almak olduğunu buldum. Şimdi, terapide bulunan, otuz yaşında bir kadına değineceğim. Mesela, düşlerinin bir sahnesi, dişi bir karakterin düş sahnesine doğru ilerleyişi; ardından bir başka dişinin daha gelişi; bir erkeğin belirişi; iki dişinin birlikte çıkışı olabilirdi. Uzamda bu çeşit bir hareket, söz konusu kişinin çözümlenmesinin lezbiyen döneminde cereyan etti. Daha sonraki düşlerde hastanın girişinden sonra, hâlâ mevcut olan dişi giriyor; bir erkek girip arkasına oturuyor. Garip bir geometrik iletişimi, uzamsal biçimlerde bir gelişmeyi görmeye başladım. Düşlerinin anlam ve çözümlemesinin gelişimi belki de, düşlerini dile dökmesinden çok, uzamda devinen bu biçimleri nasıl kurduğuyla -ki bunun hiçbir şekilde farkında değildi- daha iyi anlaşılabilecekti.

Daha sonra bu kişinin düşlerindeki üçgenlerin varlığına dikkat etmeye başladım. İlk önce, çocukluk dönemine değinen düşlerinde, anne, baba ve bebeğin üçgeniydi. Erginlik dönemindeki üçgen, iki kadın ve bir erkekten oluşmuştu ve kadınlardan biri olan kendisi uzamda erkeğe doğru deviniyordu. Çözümleme birkaç ay ilerlediğinde, Lezbiyen safhada, üçgen iki kadın ve bir erkeği içeriyordu; kadınlar bir arada duruyorlardı. Daha sonraki dönemde

üçgenler dörtgenlere dönüştüler. Rüyada iki kadınla birlikte iki erkek vardı; bunların erkek arkadaşı, kendisi, annesi ve babası olduğunu varsayabiliriz. Daha sonraki gelişimi, dörtgenleri işleyerek en nihayet yeni bir üçgen biçimlendiren bir süreç oldu: Erkeği, kendisi ve bir çocuk. Bu düşler çözümlemenin ortasındaki ve sonundaki bölümlerinde ortaya çıktı.

Üçgen sembolünün köklülüğü, aynı anda birtakım değişik düzeylere değinebilmesi olgusuyla görülebilir. Bir üçgenin üç çizgisi vardır; içeriğe sahip olan bir geometrik biçim yapabilmek için gereken en az sayıda çizgiye sahiptir. Bu matematiksel, "arı biçim" düzeyidir. İlk zamanların neolitik sanatının temelinde üçgen vardır.

Bu dönem vazolarındaki motiflerine bakın. Bu, estetik düzeydir. Üçgen, bilimde de mevcuttur -üçgenler kurma Mısırlılar'ın yıldızlarla ilişkilerini saptadıkları yoldu. Üçgen Ortaçağ felsefe ve tanrıbiliminde temel semboldür -Üçlü Birlık'e bakın (Trinity). Üçgen Gotik sanatta temeldir, bunun grafik bir örneği, denizden yükselen üçgen kayanın, tepesine konan insan eseri bir mimari Gotik üçgenle, cennete doğru zirvelendiği Mont-Saint-Michel'dir -doğa, insan ve Tanrı üçgenine sahip olduğumuz muhteşem bir sanat biçimi. Ve nihayet psikolojinin diliyle konuşursak, temel insan üçgenimiz var -erkek, kadın ve çocuk.

Biçimlerin önemi vücudun dünya ile olan kaçınılmaz birliğinde kendini gösterir. Vücut her zaman dünyanın bir parçasıdır. Bu sandalyede oturuyorum; sandalye bu binanın bir katında ve bu bina Manhattan adası olan taştan dağın üzerinde duruyor. Yürüdüğümde vücudum, içinde ve üzerinde adımlarımı ihtiyatla

attığım dünyayla içten ilişkilidir. Bu iç ilişki vücudum ve dünya arasında bir uyumu şart koşar. Fizikten, herhangi iki gövdenin birbirini çekmesi gibi, yerin de adımımı karşılamak için son derece hafif biçimde yükseldiğini biliyoruz. Yürümede aslolan denge, sadece gövdemde olan bir şey değildir; bu denge ancak, gövdemin üzerinde durduğu ve yürüdüğü yerle olan bir ilişkisi olarak alınırsa anlaşılabilir. Yer, her ayak yere düştüğünde onu karşılamak üzere oradadır ve yürüyüşümün ritmi yerin orada olacağına olan inancımızdan gelir.

Biçim için duyduğumuz etkin ihtiyaç onu kendiliğinden, sonsuz sayıda kurduğumuz yollara bakarak görülebilir. Mimci Marcel Marceau, köpeğini yürüyüşe çıkaran birini canlandırmak için sahnede durur. Marceau'nun kolu köpeğinin kayışını tutarmışçasına gerilir. Kolu ileri geri silkindiğinde, seyircilerin hepsi, köpeğin çalılıkların arasındaki bir şeyi koklamak için kayışına asıldığını "görür". Sahnede ne köpek ne de kayış olmamasına reğmen, kayış ve köpek aslında sahnenin en "gerçek" parçalarıdır. Geştaltın sadece parçası vardır ortada -insan Marceau ve kolu. Geriye kalanın tümü bakanlar olarak bizim imgelemimiz tarafından sağlanır. Eksik Geştalt fantezimizde tamamlanır. Les Enfants du paradis (Cennet Çocukları) filminde bir sağır-dilsizi oynayan mimci Jean Louis Barrault, kalabalıkta bir yankesiciye çarpılan bir adamın başından geçenlerin altından girip üstünden çıkar -kurbanın şişko göbeği için bir hareket yapar, bir diğer hareket de eşinin asık yüzü için ve bu böylece, bir yankesicilik olayının tümünün canlı bir resmini elde edene kadar sürer. Tek bir sözcük söylememiştir. Ortada sadece hünerli hareketler yapan bir mimci vardır. Tüm boşluklar imgelemimiz tarafından kendiliğinden doldurulur.

İnsan imgelemi bütünü biçimlendirmek, anlamlı kılmak için, sahneyi tamamlamak üzere sıçrar. Bunun anında yapılması, sahnenin artakalan kısmını kurmak için nasıl itildiğimizi gösterir. Sahnenin bir anlamı olacaksa, aslolan boşlukları doldurmaktır. Bunu, bizi yanlış yollara götürecek şekilde yapmamız -nevrotik ve paranoyak halde- işin özünü bozmaz. Biçim için duyduğumuz tutku, dünyayı gereksinim ve arzularımıza elverir kılma özlemimizi ve daha önemlisi, kendimizi önem taşıyor olarak yaşama özlemimizi ifade eder.

"Biçim tutkusu" tabii ilginç olabilir, ama aynı zamanda sorun da yaratır. Eğer sadece biçim sözcüğünü kullansaydık, çok soyut kaçabilirdi; oysa biçim, tutku ile birleştirildiğinde, kastedilen herhangi bir entelektüel anlamdaki değil, bütüncül anlamdaki bir biçimdir. Kişide olup biten, edilginlik ya da diğer nevrotik semptomlarla gizlenmiş bile olsa bunalımın hüküm sürdüğü bir yaşamda anlam yaratmaya yönelen çelişki dolu bir tutkudur.

Platon, tutkunun, ya da kendi deyişiyle Eros'un, biçimin yaratılışına doğru nasıl devindiğini çok önceden anlatmıştı. Eros anlamın yapılışına ve varlığın ortaya çıkarılışına doğru devinir. Aslında sevgi adı verilen bir demon olan Eros, bilgeliğin ve bizde hem bilgeliği, hem güzelliği yaşama getiren kuvvetin sevdalısıdır. Platon Sokrates'ten hareketle "insan doğası sevgiden (Eros) daha iyi bir yardımcıyı kolay kolay bulamayacak"der. Platon, "Tüm yaratış ve yokluğun varlığa geçişi şiir ve biçim vermedir," diye yazar, "ve tüm sanat süreçleri yaratıcıdır; sanatların ustaları da tüm şairler ve biçim vericilerdir." Aynı anda hem demonik hem de kurucu olan Eros'tan veya sevme tutkusundan hareketle, Platon,

“en sonunda tek bir bilimin, her yerde güzelliğin biliminin görüsü“nü bulmayı umar.

Matematikçi ve fizikçilerin kuramın “zarafet”inden bahsetmeleri bu yüzden. Faydalılık güzel olma özniteliğinin bir parçası olarak içkindir. İçsel bir biçimin uyumu, bir kuramın iç tutarlılığı, duyarlığımıza dokunan güzelliğin özniteliği -bunlar bilince niye şu değil de bu kavrayışın çıkıp geldiğini belirleyen anlamlı fenomenlerdir. Psikanalist olarak insanların bilinçdışı boyutlarından kavrayışa ulaşmalarına yardım ederken edindiğim deneyim aynı görüngüyü ortaya çıkartıyor -kavrayışlar esas olarak, “entelektüel açıdan doğru, hatta faydalı” olduklarından değil, belli bir biçime sahip oldukları için doğar gelirler, bizde eksik olanı tamamladığı için güzel olan bir biçime.

Kendini aniden gösteren bu yeni biçim, bu fikir, o ana kadar bilinçli farkındalığımda mücadele ettiğim, tamamlanmamış olan Gestalt’ı tamamlamak üzere gelir. Bu bitirilmemiş modelin, bu biçimlenmemiş biçimin, ön bilincimizin kendi girdabından yanıtladığı çağrıyı oluşturduğunu kesin bir dille ifade edebiliriz.

3

Biçim tutkusuyla, insan deneyiminin Batı tarihindeki en önemli fikirlere benzetilebilecek bir ilkesini kastediyorum. Kant, anlayışımızın basit bir biçimde çevremizdeki nesnel dünyanın bir yansısı olmadığını, anlayışımızın da dünyayı kurduğunu ileri sürmüştü. Nesneler bizimle, basit bir biçimde konuşmazlar; kendilerini, bizim onları bilme yollarımıza uydururlar da. O halde zihin dünyayı etkin bir biçimlendirme ve tekrar-biçimlendirme sürecidir.

Düşün, hastanın kendi dünyası ile ilişkisini bir sahne oyunu gibi temsil ettiği yorumunu yaparken, kendime, insan deneyiminin daha derin ve kapsamlı düzeyinde Kant'ın bahsettiğinin paralelinde bir şeylerin olup olmadığını sordum. Yani, dünyayı bilme sürecimizde, dünyayı biçimlendirme ve tekrar-biçimlendirmemizde rol oynayan, sadece entelektüel anlayışımız değil mi, yoksa imgelemimiz ve duygulanımlarımız da can alıcı bir rol oynuyorlar mı? Anlayan ben, basit bir biçimde usum değil, bütünlüğüm içindeki kendim olsam gerek. Dünyanın uyduğu imgeleri bezeyen bütünlüğün içindeki kendim.

Dünyayı biçimlendiren ve yeniden-biçimlendiren sadece us

değil, itkileri ve ihtiyaçları ile "bilinç eşiğindir de, bilinç eşiği bunu arzu ve niyetlilik temelinde yapar. İnsanlar sadece düşünmezler, kendi dünyalarını biçimlendirdikçe isterler ve hissederler. Dinamik ve erotik eğilimlerin toplamı olan tutku sözcüğünü, "biçim tutkusu" tabirinde kullanmamın nedeni bu. Terapideki kişiler -ya da bu mesele söz konusu olduğunda herhangi bir kimse-kendilerini basit bir biçimde dünyalarını tanımaya, onu bilmeye vermezler: Onunla kurdukları bir iç-ilişkiden hareketle kendilerini, dünyalarını tutkuyla yeniden-biçimlendirmeye verirler.

Bu biçim tutkusu, yaşamın anlamını bulmaya ve kurmaya uğraşmanın bir yolu: Has yaratıcılık budur işte. Genel tanımlanışıyla imgelem, bana, ussal işlevler, kendi tanımlamamıza göre, anlamaya -gerçekliğin kuruluşuna katılarak- ancak yaratıcı olduklarında yönelebilecekleri için, insan yaşamında usun bile temelinde yatan ilke olarak görünüyor. Böylece yaratıcılık, ben-dünya ilişkisi içinde anlamı yaratmaya yöneldiğimiz sürece her deneyimimizde içeriliyor.

Filozof Alfred North Whitehead de biçim için duyulan bu tutkunun etkisinden bahseder. Whitehead sadece usda temellenmeyen, kendisinin "duygu" diye isimlendirdiğini de içeren bir felsefe kurdu. Duygu ile basit bir şekilde etkiyi kastetmez. Anladığım kadarıyla, insan organizmasının kendi dünyasını yaşayabilmek için sahip olduğu yetinin bütününü kasteder. Whitehead Descartes'ın Özgün ilkesini şöylece yeniden formülleştirir:

Descartes "Cogito, ergo sum" -"Düşünüyorum, o halde varım"- dediğinde hatalıydı. Farkında olduğumuz hiçbir zaman

çıplak düşünce ya da çıplak varoluş değildir. Kendimi, daha çok duygulanımların, hazzın, korkuların, pişmanlıkların, seçeneklerin değerlendirilişinin, kararların bir bütünlüğü olarak bulurum -kendi doğamın içinde etkin olarak bulunduğum sürece tüm bunlar, öznemin çevreme yönelttiği tepkilerdir. Descartes'ın "Varım"ı olan bütünlüğüm, bu malzeme kargaşasını duyguların tutarlı bir modelinde biçimlendirme sürecimdir.[23]

Whitehead'i doğru anlıyorsam, benim biçim tutkusu dediğim, onun kimlik deneyimi olarak ortaya koyduğu deneyimin merkezi bir yanı. "Duyguları, duyarlıkları, hazları, umutları, kendimin bir insan olduğunun farkına vardıracak şekilde biçimlendirebilme yetisindeyim. Bununla birlikte onları saf öznel bir edimle bir modelde biçimlendiremem. Bu biçimlendirişi ancak, içinde yaşadığım dolayımsız nesnel dünya ile ilişkili olduğunda yapabilirim.

Tutku benliği yok edebilir. Ama bu tutku biçime duyulan bir tutku değil, boşa gitmiş tutkudur. Tutkunun sembolik olabileceği kadar iblisçe (diabolic) de olabileceği açıktır -biçimlendireceği kadar, biçimi bozabilir de; anlamı yok edip, kaosu tekrar hâkim kılabilir. Cinsel güçler ergenlikte belirdiğinde, tutku biçimi geçici olarak sık sık yok eder. Bununla birlikte cinsellik, tam da tutku olduğu için büyük yaratıcı gizilgüçlere sahiptir. Kişinin gelişimi kökten bir biçimde patolojik olmadığı sürece, ergen kişide erkeklik ya da kadınlığa doğru, bir kız veya oğlan olan önceki durumuna karşıt, yeni bir biçim arayışı olacaktır.

4

Kendi yaşamına biçim vermek için herkesin duyduğu acil ihtiyaç, bu bölümü yazarken bana danışan genç bir adamın durumuyla gösterilebilir. Anılarına göre doğduğundan beri, her ikisi de meslek sahibi olan annesi ve babasının neredeyse sürekli münakaşa edip didiştiği bir ailenin tek oğluydu. Kendini okul çalışmalarına vermeyi hiçbir zaman becerememişti. Odasında çalışıyor olması gerektiği düşünülen küçük bir çocukken, babasının merdivenlerden çıktığını duyunca, göz gezdirdiği mekanik dergisini kapatmak için üzerine bir okul kitabı açıyordu. Babasının başarılı, fakat görünüşte çok soğuk bir adam olduğunu, okulda başarılı olursa ödül olarak onu değişik gezilere götürmeye söz verdiğini hatırlıyordu. Ama bu gezilerin hiçbiri de gerçekleşmemişti.

Annesi onu dert ortağı yaptı ve gizlice babasıyla olan çelişkilerinde onu destekledi. Annesi ve o, yaz akşamlarında arka bahçede oturarak gecenin ileri saatlerine kadar konuşmayı âdet edinmişlerdi -iki “ortak” gibiydiler, onun deyişiyle “birbirlerine mükemmel uyuyorlardı”. Babası onu ülkenin başka bir bucağındaki bir koleje yazdırmayı denedi; oysa genç adam oradaki üç ayını, babası gelip onu geri götürene dek odasından hiç

çıkmadan geçirdi.

Eve döndüğünde bir süre marangozluk yaptı ve sonra da inşaat işçisi olarak işe başladı. Daha sonra New York'a geldi ve şans eseri şehrin bir saat dışındaki bir üniversite atölyesinde ders vermeye başlayana kadar tesisatçılıkla geçinirken, bir yandan da heykelcilikle ilgilendi. Ama kendini işe veremiyor, ne öğrencilerle, ne de öğretim görevlileriyle doğrudan ve açık seçik konuşamıyordu. Tantanalı ve yüzeysel olduğunu hissettiği gevezelikleriyle fakültedeki bütün toplantıları tekeline alan genç üniversitelilerden çekinip tutuklaştı. Benimle konuşmaya ilk başladığında bu afallamış, etkisiz haldeydi. Bana rastlanmadık biçimde duyarlı, verimli, yetenekli geldi (bekleme odamda beklerken yaptığı telden bir figürü verdiğinde çok beğenmiştim). Ciddi bir biçimde geri çekilmişti ve görünürde yaşamı ve işinde ortaya koyduğu hiçbir şey yoktu.

Neredeyse bütün bir sene boyunca haftada birkaç kere birlikte çalıştık, bu süre zarfında insanlarla ilişkilerinde beklenmedik övülesi bir gelişme kaydetti. Artık etkili bir biçimde çalışabiliyordu ve yakınındaki fakülte üyelerine karşı duyduğu nevrotik korkuyu tümüyle yenmişti. Görevini etkin ve mükemmel bir biçimde yerine getirdiği için, o ve ben, çalışmamızı kesebileceğimize karar verdik. Bununla birlikte, her ikimiz de onun annesiyle olan ilişkisini hiç de yeterince keşfedememiş olduğumuzun farkındaydık.

Bir sene sonra geri geldi. Bu süre içinde evlenmişti fakat bu evlilik özel bir sorun çıkarıyor gibi değildi. O andaki çıkmaza yol açan, o ve karısının, bir önceki ay, o ara akıl hastanesinde olan

annesine yaptıkları bir ziyaretti. Onu orada, koridordaki hemşire masasında “sigarasını beklerken” bulmuşlardı. Onlarla konuşmak için odasına gitmiş, fakat hemen sonra hakkı olan sigarayı alacağı saatin gelmesini beklemek için dışarı çıkmıştı.

Genç adam trende geri gelirken yoğun bir çöküntüye girmişti. Kuramsal olarak annesinin bunama durumunun ilerlediğini biliyordu, fakat bu durumun duygulanımsal anlamını bulabilecek halde değildi. Duygusuz, geri çekilmiş durumu, ilk geldiğindeki haline benziyordu, fakat farklıydı da. Artık benimle açık ve dolaysız bir biçimde iletişime geçebiliyordu. Sorunu, ilk geldiği zamanlar acı çektiği genel afallama durumunun tersine özel ve belli bir noktada yoğunlaşmıştı. Annesiyle ilişkisine bir kaos hâkimdi. Yaşamının o parçasında hiçbir biçim hissedemiyordu, hissettiği sadece ıstırap veren bir karmaşaydı.

İlk seansımızdan sonra etkisinde olduğu afallama hafifledi, fakat sorun olduğu yerde kaldı. Terapi saati içindeki iletişimin işlevi sık sık böyledir: Kişinin insan cinsinden yabancılaşma duygusunu yenmesini sağlar. Ama, kendi içinde, yeni bir biçimin içten, has deneyimini sağlayamaz. Yatıştırır ama yeni biçimi üretmez. Kaosun üstüne daha derin bir düzeyde çıkılması gerekir ve bu ancak bir çeşit kavrayış ile yapılabilir.

İkinci saatte annesinin ona olan bağlılığını ve senelerdir yaklaştığını bildiği şu anki durumuna karşı hissettiği sarsıntının anlaşılabilirliğini uzun uzadıya tekrar gözden geçirdik. Annesi onu kendi “veliahtı” yapmıştı. Babasıyla olan mücadelelerinde annesinin güçlü bir kadın olduğunu, onu babasından kopartıp ayırdığını ve babasını yenme çabalarında onu sömürdüğüne işaret

ettim. Birbirlerine eş oldukları ya da "birbirlerine mükemmel uydukları" yolundaki yanılmasının tersine, o, gerçekte bir tutsak, büyük savaşlarda kullanılan küçük bir kişi olmuştu. Bütün bu şeyleri görmenin onu ne kadar şaşırttığından bahsedince, ona aklıma getirdiği bir öyküyü anlattım. Adamın biri sözde tavşan etinden yapılmış hamburgerleri inanılmaz düşük bir fiyatla satıyormuş. Ona bunu nasıl becerdiği sorulunca, bir miktar at eti kullandığını kabul etmiş. Bu yeterli bir açıklama olmayınca da yüzde elli at eti, yüzde elli tavşan eti kullandığını itiraf etmiş. Ne demek istediğini anlamak için üstelediklerinde de, "bir ata bir tavşan" koyduğunu söylemiş.

At ve tavşanın resimsel imgesi ona, herhangi bir entelektüel açıklamadan alabileceğinden çok daha büyük bir "ha, evet" deneyimi sağladı. Kendisinin tavşan oluşuna herhangi bir alçaltıcı anlam katmadan, fakat çocukluğunda ne kadar çaresiz olmuş olabileceğini anlamanın duygusuyla hayret etmeyi sürdürdü. Ağır bir suç yükü ve daha önce ifade edilemeyen düşmanlıklar sırtından kalkmıştı. İmge ona sonunda annesine karşı hissettiği olumsuz duyguları bulup çıkaracağı bir yol verdi. Geçmişinin birçok ayrıntısı bundan sonra ortaya çıktı ve daha önce varolduğunu bilmediği psikolojik göbek bağını kesebilecek duruma geldi.

Garip bir şekilde, böylesi konumlardaki kişiler, bu değişiklikleri yapma gücünü hep ellerinde bulunduragelmiş oldukları izlenimini verirler; mesele tam anlamıyla, (metaforu Delfi kehanetinin terimlerine değiştirirsek) "karmaşanın bulanıklığını eritmesi için "düzen güneşi"ni beklemektir. Onun örneğindeki "tutku", kavrayışa sarılışındaki şevk ve psikolojik dünyasını yeniden biçimlendirmesindeki dolayımsızlık ile

görülüyor. O, yapbozun doğru parçasını bulana dek geçen safhalarda güç toplamış ve sonunda aranan parçayı bulmasıyla, bu gücü aniden kavraması ve kullanması mümkün olmuş izlenimini -bu deneyim için tipik olan bir izlenim- veriyor.

Üçüncü ve son seansımızda bana, üniversitedeki görevinden istifa etmek ve kendini tümüyle heykeline verebileceği bir stüdyo bulmak yolunda yeni bir karara vardığını söyledi.

İlk seansta benimle girilen iletişim bu yaratıcı süreçteki hazırlayıcı adım olarak görülebilir. Ondan sonra, ihtiyacı duyulan kavramaya denk düşen "hayret" deneyimi tercihen bir imge olarak geldi ve bireysel bilinçte doğdu. Üçüncü adım, meydana getirilen yeni biçimin bir sonucu olarak genç adamın ikinci ve üçüncü seanslar arasında yaptığı, kararların verilmesi adımı. Terapist böylesi kararların tam doğasını algılayamaz; bu kararlar yeni biçimin sonuna kadar yaşanmasıdır.

Yaratıcı süreç, biçim için duyulan bu tutkunun dışavurumudur. Parçalanmaya karşı bir mücadeledir yaratıcı süreç: Uyum ve bütünleşmeyi doğuracak olan yeni varlık türlerinin varoluşa getirilmesi mücadelesi.

Platon'un bize özet olacak çarpıcı bir öğüdü var:

Bu yolu hakkınca yürümek isteyen biri gençliğinde güzel biçimleri ziyaret ederek başlamalı; eğer ilk başta eğitmeni tarafından, yolu ona bu güzel biçimlerden sadece birini sevecek şekilde doğru olarak gösterilirse, bu tek sevilenden doğru ve güzel düşünceler yaratacaktır; ve sonra, o tek olanın biçiminin

güzelliğinin bir diğerinin güzelliğine benzer olduğunu ve her biçimdeki güzelliğin tek ve aynı olduğunu kendi kendine algılayacaktır.

NOTLAR

1. Manqué sözcüğü post-pozitif kullanılan bir sözcük, yani kendisinden önce gelen nitelikten daha azını dile getiriyor. Mesela, şair manque, sanatçı manque.

2. Ressentiment, kin, garez, husumet, değer taşıyan bir şeye karşı düşmanlık gibi bir anlama geliyor, fakat böyle çevirmek hiç de haddim değil. Çünkü Bedia Akarsu'nun Max Scheler Felsefesinde Kişi Kavramı ve İnsan-Olma Sorunu nâza alırsam, Scheler şöyle diyor: "Ressentiment kelimesini kullanışımız Fransız diline karşı özel olarak duyduğumuz bir sevgiden değil, Almancaya çevirmeyi başaramadığımızdandır; ayrıca Nietzsche ile bu sözcük teknik bir terim haline gelmiştir" (İnkılap, 1998).

3. Farkındalık (awareness): Farkındalık sözcüğü İngilizcede anlama, algı, bilginin varlığını anlatıyor. Farkındalık, genel ve geniş bir bilgi, yorumlama gücü ya da uyanık bir algıyla karakterize oluyor. Farkındalık insanın kendisine ve dünyaya karşı duyarlık, idrak, bilinç, uyanıklık ve canlılığını barındıran bir zemin. İdrak, bilgi ve algının bilinçte derece derece sınırları aşmasını anlatır, ya da bir bilme çabasını dile getirir. Bilinçte ise, bir şeyin varoluşu veya bir olgu zihinde belirir; ya da bilinç, uç ve baskın bir

anlamayı, bir zihin meşguliyetini dile getirir. Farkındalık öbeğindeki bir başka sözcük olan duyarlık, bir şeyin sezgisel olarak duyumsandığı, ussal olarak algılandığı, bilindiği ve kabul edildiği durumlara uyar. Uyanıklık ise canlı bir farkındalığı, keskin bir algıyı belirtir, (ç.n.)

4. Duygusuzluk (apathy): Apathy sözcüğü, duygu, acı anlamına gelen pathos sözcüğünün başına olumsuzluk anlamı katan a'nın getirilmesiyle üretilmiştir. Tutkudan, heyecandan, duygulanımdan kurtulma, etkilenmeme; duygu veya duygulanım eksikliği ya da yokluğu anlamına gelir. May'e göre duygusuzluk, dünyanın baskısı altında kişinin içe dönmek zorunda kalmasıyla gündeme gelir, birey bu yüzden yeni bir kimlik problemiyle yüz yüzedir; "Kim olduğumu bilsem de, hiçbir anlamım yok. Diğer insanları etkileme olanağım yok. "Böyle başlayan sürecin bir adım ötesi duygusuzluk, daha sonrası ise şiddete başvurmaktır. May, duygusuzluğu seks olgusu içinde incelediğinde, kişinin "ölü" olmadığını kanıtlamak için sekse abandığını anlatır. İç yaşam kuruduğu, duygu azaldığı zaman duygusuzluk artar, kişi bir diğer insanla has bir etkileşim kuramayıp, ona dokunamazsa, şiddet, iblisçe bir zorunlulukla olası olan en dolaysız dokunma itkisi halinde ortaya çıkar. Bununla birlikte, May duygusuzluğu, modern çağda yaşamanın zorunlu sonucu olarak görüp, bu durumu trajik bir paradoks olarak niteler: "Bir çeşit duygusuzlukla kendimizi korumalıyız," der. Duygusuzluk, insanın aşın dürtüldüğü bir ortamda, "iz bırakacak bir hasara uğramadan yenilgiyi yaşamasıdır, ancak duygusuzluk hali uzarsa, salt zamanın geçişi ile, kişi zarar görür." Duygusuzluk, bir havlu atma, es koyma, geçici bir pes etme gibi görüldüğünde, "insan en büyük iflası içinde tekrar bir şey yapabilecek duruma gelene kadar

kişiliği koruyan bir mucizedir.” (ç.n.)

5. Otantik (authentic): Otantik sözcüğü edimle, edimsellikle, olgu ile olan bağlılığı, ayrılmazlığı vurgular, burada önemle üzerinde, durulan nokta, araya hiçbir taklit, sahtelik, ikiyüzlülük girmeden bahsedilen edimin ya da olgunun belirli bir kaynakla ya da özle (gelenek, âdet, usul, örf, psikoloji) tam bir içtenlikle uyum, bağlılık içinde olmasıdır. Varoluşçulukta otantiklik (authenticity) eyleme, edime en içten bir merkezin sağlanabilmesi için büyük önem taşır. Varoluşçular yaşamdaki değer çarpıklığı ve karmaşasına karşı, otantik merkezleri gündelik yaşamdaki varlıkbilimsel duygulanımlarda bulgulamaya girişip, var olan değerlerin sürüp gidebilmesi için sakıncalı olan bu duygulanımları (korku, kaygı, duygusuzluk, utanç, suç, başkaldırı, günah, melankoli, umutsuzluk, saçmanın duyumsanışı, ölüm, acı çekme, dekadans, kötü, demonik, tutku, yabancılaşma vb.) önplana çıkartarak yeni bir insan imgesi yarattılar, bu girişimde de fenomenolojik yöntemi çok verimli bir biçimde kullanarak yeni yaşam değerlerinin kurulabilmesi için çok geniş ufuklar açtılar. Bu girişimde otantik bilincin yaratılması büyük önem taşır. Otantik bilincin yaratılışı Husserl’in redüksiyon (indirgeme), paranteze alma kavramlarında gösterilmiştir. Bu yöntemle kişi kendi varlığını en temelde kuran yaşam olgularını bulmak için kendi yaşamını oluşturan tüm olguları bir indirgemeye, paranteze almaya tabi tutar. Kişinin varlığını en temelde kuran olgular onun primordial egosunu oluştururlar, primordial ego, kişinin varlığını en temelde kuran, her şeyden önce olan varlığıdır. Otantik bilincin temelinin atılabilmesi, bu en temel olguların doğru bir şekilde seçilebilmesi ve kişinin bilincinin bu temel olguları bilebilme yeteneğiyle olanaklıdır. (Daha ayrıntılı bilgi için, bkz. Nermi Uygur, Edmund

HusserVde Başkasının Ben'i Sorunu, Yapı Kredi, 1998.) (ç.n.)

6. Maşizmo: İspanyolca macho kökünden gelir ve eril, erkekçe, erkeğe ait anlamındadır. Erkek psikolojisinin en dolaysız ifadesini dile getirir, bir gözüpekliğin nihai sonucu kendi ölümüne sebep olmak, ya da en azından bir polisin copuyla kafayı patlatmaktır - ikisi de cesaret göstermenin pek üretken biçimleri sayılmaz. (ç.n.)

7. Oluşuş (becoming): Her ne kadar olmaktan, oluşmak yüklemine geçerek oluşuş sözcüğüne vardıysak da, İngilizcede oluş karşılığı olan being ile, oluşuş karşılığı olan becoming'in anlam açısından ayrıldıklarını eklemek gerek. Become yükleminin kökü, bir şeye doğru gelmek, yaklaşmak, rast gelmek, uygun gelmek, denk düşmek, karşılaşmak, varmak, gitmek; ortaya çıkmaya gitmek; bir varlık ortaya çıkarmak; belirgin bir doğayı, özü, ilerlemeyi, anlamı meydana çıkartacak şekilde gelişmek anlamına geliyor. Buradan hareketle, oluşuş ismini türettiğim becoming sözcüğü, denk gelmek, yerine oturma eylemi; varlığa gelme; ayn bir safha ya da koşula götüren bir değişim içinde ortaya çıkma, belirme; yeni olanım kendini gösterdiği bir süreç; değişme anlamına geliyor. Rollo May kitabının önsözünde "Olma Cesaretinden hareketle, kişinin bir boşluk içinde olamayacağını, varlığımızı yaratarak ifade edeceğimizi, yaratıcılığın oluşun zorunlu bir devamı olacağını söylüyor. Oluşuş sözcüğü bir bakıma fizikte vektörlerin gördüğü işlevi yerine getiriyor, yani insan varlığına yönü/yönleri ekliyor. Kişinin sadece varlığından bahsedemeyiz, onun oluşunun aynı zamanda bir yönü vardır, ya da kişi bir anlamı tamamlamaya, o anlama doğru ilerlemeye gider, başka bir deyişle bir anlama gelir, varır, ulaşır. Bu yönü,

yönlenmeyi tanımlamak için de inaksallılık, niyetlilik anlamına gelen intentionality sözcüğü kullanılıyor.

8. Ontolojîk (varlıkbilimsel): Varlıkbilim (ontoloji): Varlığın incelenmesi ya da bilimi; metafiziğin, varlığın doğası ve ilişkilerine değinen bir dalı. “Yeni ontologi varlık fenomenlerinden kalkar. Onun tavrı, bütün bilimlerin tavrı gibi, ’naiv’ ve ’dolaysız’dır. Bizim yıllardan beri üstünde çalıştığımız felsefi anthropologi’miz de ontologik temellere dayanır, yani kavramlardan değil, kavranandan kalkar; naiv ve dolaysız bir tavırla, insanın ‘temel fenomenlerini’ ele alır. Biz, insanda karşılaşılan temel fenomenlere, insanın ‘varlık şartları’ adını veriyoruz. Varlık şartları, yüksek ya da alçakları, gelişmiş olmaları ve olmamaları, hangi basamak üzerinde bulunursa bulunsun, bütün insan toplulukları için ortak olan fenomenler, olaydır.” (Takiyettin Mengüşoğlu, “Antropolojinin Işığında Eğitim”, Felsefe Kurumu Seminerleri içinde, TTK, 1977.) Ontoloji, “Varolanın, varlığının yapılarının bir bütün olarak alındığı zaman incelenmesidir. Bir dünya ya da insan gerçekliği olsun, varlığın, ’oradalık’ını oluşturan şartlar içinde kendisinin incelenmesidir.” (ç.n.)

9. Görü (vision): Sıradan bakışla görülemeyen, düşsel, doğaüstü, kehanetten doğan, uyku ya da vecd halinde ortaya çıkan ve özellikle, kendisiyle birlikte derin bir anlamayı, hissetmeyi getiren görme anı, edimi, gücü; nesnelerin niteliklerini (biçim, boyut, renk, aydınlık) algılamak ve ayırt etmekle ilgili özel duyum. (ç.n.)

10. Encounter: Ters, karşıt, karşı, doğru, aykırı, aleyhte.

I) Hasım ya da düşman rolünde rastlaşmak; çelişki, zıtlık

içinde bir araya gelmek; yüz yüze gelmek, karşılaşmak; beklenmedik, kazaen buluşmak; düşman biçiminde karşılaşmak; şans eseri bir araya düşmek.

II) Düşman hizipler ya da kişiler arasındaki karşılaşma; ani, sık sık da şiddetli çarpışma (savaş); şans karşılaşması; beklenmedik ama sık sık dolaysız yüzleşme; ansal veya geçici temas.

11. Artiste Manqué: Bu tabiri Rank ilk şu şekilde kullanmıştır: "Normal olmayı becerememenin her halini 'nevrotik' olarak damgalamak yerine, belirli bir nevrotik tipte -Fransızların 'artiste manqué dediği gibi- yaratıcı olmayı becerememeyi ayırt ettim. Sanatçıyla aynı canlı imgeleme sahip olmasıyla karakterize olan bu tipin, imgelemine engel olununca ortaya sayrıl biçimler çıkıyordu. Bir başka deyişle, nevrotik semptomları üreten, istemin yıkıcı yanıyken, yaşatıcı tip güçlü bir istem-örgütlenişiyle kendi yaratısını ürün vermeye sevkedebiliyordu." Rank'a göre bu tipte yaratıcılığın iki önemli bileşkesinden (yıkıcılık ve yapıcılık)

12. Bu 1940'lann ortalarındaydı, o zaman evlenmeden gebe kalmak şimdi olduğundan çok daha büyük bir ayıp olarak düşünülüyordu.

13. Esrar (mystery): Varoluşçu düşüncede (özellikle Marcel'de) giz veya esrar ya da sır ile sorun ya da problem arasında bir karşıtlık konulmuştur. Sırrın anlamı bu yüzden sorunla olan ilişkisinden ortaya çıkabilir. "Sorun, önümde olan, yolumu tıkayan güçlüktür. Ona karşı koyar ve onu sınırlandırabilirim. Giz ise bağlanmış bulunduğum, bütünlüğüm ve varlığım içinde sorguladığım ölçüde, sorgu konusu da edildiğim bir

sorundur… Varoluşsal düşüncenin ilk çabası ’giz’lerin ‘sorun’ biçiminde yozlaşmasına İzin vermemek olacaktır.” “Sır beni saran ve kuşatan bir şeydir. Bir kimse, sırla kuşatılır, fakat problemleri çözer. Sır varlık tecrübesiyle, problem objektif bir düşüncenin bilebileceği objelerle iş görmek ister. Bir problem, uygun bir tekniğe konudur; şekillenebilir, ölçülenebilir ve hünerle ölçülebilir.” (ç.n.)

14. Hiyeroglif: Karakterleri bilinir resimlerden oluşan, sembolik bir yazı sistemiyle yazılmış olan yazı. (ç.n.)

15. Buradaki gebe kalmak (to conceive) aynı zamanda kavramak, idrak etmek, anlamak anlamına da geliyor. (ç.n.)

16. Kaygı: Kişinin “kendisi”ni özgürlük olarak kavraması; insanın geçmişi ve geleceği arasındayken, kendisini, kendisiyle hiçlik arasında bir kayma olarak yakalaması, anlaması, bu yüzden de kendisini sürekli olarak seçme zorunluluğu içinde bulması, bu seçiş anını anlamlı kılacak değerlerin geçerliliğini garantileyecek hiçbir şey olmaması. Kierkegaard da, kaygıyı, insanın özgürlüğü karşısında bir baş dönmesi, göz kamaşması olarak niteler. (ç.n.)

17. Daha önce meditasyonu (derin düşünme) destekler göründüğüm için (I. Bölüm), bir çeşit gevşeme (yaratıcı entelektin biçimi ve yaratıcı düşüncenin hareketlendiricisi) olduğunu iddia eden transandantal meditasyona katılmadığımı açıklamayı zorunlu görüyorum. TM’nin yaratıcılığın bir yanını -yani kendiliğindenliği-, “kişinin sezgisel biçimde benliğini evrende erimiş duyumsayışı“nı ve Maharishi’nin sık sık bahsettiği “rahatlık” ile bağlantılı diğer benzeri şeyleri ilerlettiği doğrudur.

Bunlar yaratıcılığın hep çocuk oyunlarıyla bağlantılı çehreleridir. Oysa TM, ergin yaratıcılık için esas olan karşılaşma unsurunu ihmal eder. Mücadele, gerginlik, yaratıcı zorlanma -Lord'un anlatısında Giacometti'nin yaşamakta olduğu duygulanımlar- TM'de unutulmuşlardır.

Bu konuyu, bana göre Amerika'nın yaratıcılık psikolojisinde en önde gelen yetkilisi olan Frank Banpon ile tartışmıştım. Barron da benim gibi bölgesel TM konferanslarında konuşmuştu. Yukarıda bahsedilen kart testi bazı TM'ci topluluklara verilmişti. Sonuçlar negatif idi - yani, meditasyoncular düzenli ve simetrik biçimleri seçme eğilimindeydiler. Bu Barron'un özellikle yaratıcı kişilerden elde ettiği sonuçların tersiydi. Gary Swartz da TM öğreticileriyle çalışarak, onların yaratıcılık testi sonuçlarının daha da kötü ya da ancak kontrol grupları kadar iyi olduğunu buldu (bkz. Psychology Today, Temmuz 1975, s. 50)

18. Phthonos: Eski Yunan'daki demonlardan biridir.

Demon sözcüğünü anlamı gerekirse: Demon, kötü ruh, insandan ayrılmayan, ona her an refakat eden onun ayrılmaz parçası olan, ona etki eden bır güç olarak anlaşılır Kişiyi istemediği yönde etkileyen, kişilik içinde kişilik oluşturan, kişinin doğasında “kötü” yönde etkileyen tanrısal bir varlıktır. Eski Yunan'da demon, doğaüstü doğası insan ile tanrısallık arasında olan bir varlıktı; tanrı alameti, tanrıca, insanın üstünde bir tanrısallık. Phthonos parlak başarılara, göz kamaştıran değerlere musallat olan bir demondur, bir bakıma has kıskançlıktır. Ama bu demon kendi başına bir kişilik taşımaz, daha çok dualarda ortaya çıkar. Bir değer kendini kamaştırdığı zaman Phthonos orada bunu ve bu değeri temsil eden kişiyi yıkmak için çabalar. Us ve düzen tannsı Apollon'u şaire karşı kışkırtan güç phthonostur. Ya da

Hera'yı Dionysosa karşı o kışkırtır. Güzelliğin ve yetkinliğin olduğu yerde Phthonos kol gezer. Resmi yapılacak olsaydı Phthonos, izbe bir mağarada oturan, sarı dişli soluk benizli, kadidi çıkmış, paçavra giysili, yılanlarla beslenen, karanlığı seven, geçtiği yerde otları solduran, vardığı yörelerde salgınlar çıkaran, lanet suratlı bir kadın olarak resmedilebilirdi. Eski Yunan mitlerinde Phthonos a karşı nasıl savaşılacağı da anlatılır. Kişi, Phthonos'un kendi ruhunda yıkıcı faalıyetlerine yer vermemek için çok değerli bir mücevher bulmalıdır, bu mücevherin arka yüzünde hayatta ona yol gösterecek olan bir formül yazılıdır, bu fomüle sıkıca bağlanmalıdır. Goethe de buna benzer bir formül öneriyordu: "Hayatta yüce amaçları olanlara karşı tek bir tavır olanaklıdır: Onları sevmek. (ç.n.)

Miasma: Varlığında (malarya gibi) bir hastalık ve yıkım, yaratan bır çağı taşıdığı düşünülen atmosfer ya da etki. (ç.n.)

19. Tyrannos sözcüğü basit kullanımıyla politik mayalanma ve değişim dönemlerinde normal olarak ortaya çıkan mutlak bir kanun koyucuya değinir. Bu "tiran"lardan, altıncı yüzyıl sonlarının "Atina Tiranı" Pisistratus gibi bazıları, tarihçiler tarafından olduğu kadar, modern Yunanlılar tarafından da velinimet olarak görülmüşlerdir. Yunanistan'da ders verdiğim okuldaki çocukların Pisistratus'tan, Amerikalılar'ın Washington'dan bahsedişleri ile aynı nicelikte olmasa bile, aym nitelikte bir hayranlıkla söz ettiklerini duyduğumdaki şaşkınlığımı hâlâ gayet iyi hatırlarım.

20. Onomatopoetik: Doğal sesleri yansılayan kelimeleri kullanarak. (ç.n.)

21. Yansıtma (projection): Yansıtma öznel bir içeriğin bir nesneye ihracını, dıştalanmasını anlatır, içselleştirmenin (introjection) karşıtıdır. Yansıtma, öznel bir içeriğin özneye yabancılaştırıldığı, yani farklı kılındığı bir süreçtir (dis-similation), bu süreçte, öznel içerik nesneye taşınarak onda içrekleştirilir. Özne yansıtma yoluyla kendisine acı veren, kendisiyle bağdaştıramadığı içeriklerden kurtulur - bu içerikler, kendisinin ulaşması olanaksız görünen olumlu değer içerikleri de olabilir. Jung'a göre, yansıtmanın nedeni öznenin arkaik kimliğidir, özne kendi kimliğini ona kazandıran niteliğin yokluğu durumunda, bu yokluğun yarattığı rahatsızlığı, boşluğu kapanmak için dışına yansıtarak, geri almak durumunda kalır. Yansıtma bir kimlik problemine kapıyı aralar, bu kimlik, ister öznenin kendi eleştirisine, istene de dışındaki bir başka öznenin eleştirisine açık duruma gelmiştir. "Paranoyak, egosundan onu rahatsız eden duygulanımları atarken, nevrotik, dış dünyayı kendi içine çeker, yutar ve dış dünyayı kendi bilinçdışı fantezilerinin nesnesi haline getirir." İlk mekanizma yansıtma iken, ikincisi içselleştirmedir. Yansıtma bir sertleşme, katılaştırma süreciyken, içselleştirme bir sulandırma, yumuşatma, hafifleştirme sürecidir. Psikolojik açıdan bakılınca, içselleştirme bir benzeştirme, aynı kılma (assimilation) süreci, yansıtma bir aynı kılma (dissimilation) sürecidir. İçselleştirme, dışta olanın özneye aynılaştırılmasıyken, yansıtma, öznel bir içeriğin nesneye atılarak, nesnenin özneden yabancılaştırılmasıdır. (ç.n.)

22. "Bir insanın büyüklüğünü belli eden bence amor fati'dir; insanın hiçbir şeyi geçmişte, gelecekte, ta benliğine dek başka türlü istememesidir. Zorunluluğa yalnızca katlanmak, hele onu gizlemek yetmez -her türlü ülkücülük zorunluluğa karşı bir aldatmacadır- iş

onu sevmekte…” (Ecce Homo, Friedrich Nietzsche, çev. Can Alkor, Say Yayınları, Temmuz 1983, s. 55-6.) (ç.n.)

23. Burada bir arkadaşımın el yazmalarımı okuduktan sonra yolladığı bir şiiri yayımlıyorum: Varım, öyleyse seviyorum / senin savunmasız yüzünden / dosdoğru bana bakan / o büîün duyarlığı. / Seviyorum, öyleyse varım. (Çev. Necmi Zekâ)